OMBRE ROSSE

7

RIVISTA DI CINEMA N. 7 APRILE 1969

Biblioteca Gino Bianco

OMBRE ROSSE

RIVISTA TRIMESTRALE DI CINEMA/numero 7, aprile 1968.

Spedizione in abbonamento postale IV gruppo, 1° semestre 1969.

Comitato di redazione: P. Arlorio, P. Bertetto, O. Chiantore, G. Fofi, P. Gobetti, P. Odasso, M. Negarville, G. Tinazzi, G. Torri, G. Volpi. Corrispondenti: Barcellona: R. Gubern; Bruxelles: J. M. Deconinck; Buenos Aires: F. Solanas; Budapest: P. Haudiquet; Città del Messico: T. Perez-Turrent; Hawaii: L. e D. Ley; Istambul: E. Ayça; Londra: G. Nowell Smith; Milano: Giampaolo Tescari; Monaco: K. Baumgartner; New York: P. Brannigan, I. Silber; Roma: B. Gambarotta; Parigi: M. Ciment. Direttore: G. Volpi; segretario di redazione: G. Torri; redazione c/o Torri, via Vela 35, 10128 Torino; traduzioni di B. Rabezzana.

Per le illustrazioni di questo numero ringraziamo la Cineriz, l'Italnoleggio Cinematografico, la Medusa, il PAC, M. Ciment; foto: BMC studio (Roma), Cavicchioli (Roma); Stampa: Fratelli Scaravaglio & C. Torino; autorizz. del Tribunale di Torino n. 1870 del 27-4-1967; responsabile: P. Gobetti; distribuzione: v. pag. 38.

1 numero L. 500; abbonamento (a 4 numeri) Italia L. 1500, estero L. 2000, sostenitore L. 5000 da versare esclusivamente sul ccp 2/44787 intestato a G. Torri; specificare da che numero deve decorrere l'abbonamento; i primi tre numeri sono esauriti. Per gli abbonati: se nello spazio qui a fianco compare un segno colorato, vuol dire che l'abbonamento è scaduto: preghiamo di rinnovarlo al più presto, oppure questo è l'ultimo numero che verrà spedito.

In copertina:
"L'angelo sterminatore" di Giancarlo Buonfino.

Biblioteca Gino Bianco

SOMMARIO

I 400 colpi 2

FERNANDO SOLANAS

Il cinema come fucile (intervista-manifesto col regista)
a cura di Gianni Volpi, Piero Arlorio, Goffredo Fofi
e Gianfranco Torri 3

LUIS BUÑUEL

La prigione cristiana (Nazarin, La via lattea) di Goffredo Fofi 24
La frusta dei filistei (L'angelo sterminatore)
di Piero Arlorio e Paolo Bertetto 33
Il bianco e il prete (Violenza per un giovane) di Oscar Chiantore 39

IL CINEMA ITALIANO

La corazza e il baraccone (intervista a Marco Ferreri)
a cura di Goffredo Fofi e R. Savino 43
Andremo a Tahiti (Dillinger è morto) di Gianni Volpi 46
Il gioco della provocazione, di Salvatore Samperi 49
Fuochi a salve (Cuore di mamma) di Giampaolo Tescari 52

GLI IRREQUIETI: ANDRE' DELVAUX

Il silenzio e il mondo (L'uomo dal cranio rasato) di Michel Ciment 55
Controcorrente (Una sera, un treno) di Louis Seguin 59
Un realismo magico (intervista col regista) a cura di André Deconinck 66

Non-conformismo controllato (Lettera dalla Spagna) di Román Gubern 68
In western come Anteo... di Roger Tailleur 75

Cronaca del cronopio 79

I FILM

I rossi e i bianchi (L'armata a cavallo) di Oscar Chiantore 82
Il topo sul formaggio (Cerimonia segreta) di Paolo Bertetto 85
Ritorno sulla terra (2001: odissea nello spazio) di Piergiorgio Bellocchio 88
Diavolo d'un figlio (Rosemary's baby) di Gianni Rondolino 90
In attesa della rivolta (I fucili) di Piero Arlorio 93

Biblioteca Gino Bianco

I 400 COLPI

	FOFI	VOLPI	BERTETTO	TORRI	CIMENT « Positif »	LABARTHE « Cahiers du cinéma »	APRA « Cinema & film »	PONZI	TOTI « Vie nuove »
La via lattea (L. Buñuel)	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
La presa del potere (R. Rossellini)	★★★	★★	★★	★★★	★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★
Dillinger è morto (M. Ferreri)	★★	★★★	★★★	★★★			★★★★	★★★★	★★★
Nazarin (L. Buñuel)	★★★	★★★★			★★★★	★★★★	★★		★★★★
2001: odissea nello spazio (S. Kubrick)	★★★	★★★	★★★		★★★★	★★★	★★★★	★★	●
L'armata a cavallo (M. Jancsó)	●	★★	★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★★
Rosemary's baby (R. Polanski)	★	★★	★	★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★
Cerimonia segreta (J. Losey)		★★★	★★★	★★	★★★★	★★	●		★★★
La notte dell'agguato (R. Mulligan)		★★	★	★★	★★★				★
Io sono curiosa (V. Sjöman)	★	★		★	●	★★	●		★★
Nostra Signora dei Turchi (C. Bene)		●●	●●	●●	★	★★★★	★★★★	★★★★	●●
Cuore di mamma (S. Samperi)	★★	●	●	●			★★	★	★★
Quando muore una stella (R. Aldrich)						★★	★	★★	●●
I turbamenti del giovane Törless (V. Schloendorff)		●	★		★	★★	●●	●	★★
La banda Bonnot (P. Fourastié)	●	●	●		★	★			★★
Come l'amore (E. Muzi)		●					●●		●
Dove osano le aquile (B. Hutton)		●			●				●●
Galileo (L. Cavani)				●	●		●●	●●	●
Diario di una schizofrenica (N. Risi)			●●		●			●	●●
Serafino (P. Germi)		●●	●●	●●			●●	●●	●●

●● orribile ● inutile ★ buono ★★ interessante ★★★ eccellente ★★★★ di tendenza

Biblioteca Gino Bianco

"La hora de los hornos"

FERNANDO SOLANAS

IL CINEMA COME FUCILE

I. Il momento storico

Quali sono stati i motivi fondamentali che ti hanno spinto a realizzare il film?

Per sintetizzare, vorrei parlare soltanto delle esperienze fondamentali che furono alla base di *La hora de los hornos*. Il film prima di tutto nasce dall'esigenza di Octavio Getino e mia di chiarificare le nostre idee, la nostra ideologia sul problema della liberazione nazionale. Alla fine del '65 ci trovavamo coinvolti nel processo di crisi della sinistra tradizionale. Per un'intellighentia militante si poneva la necessità impe-

Biblioteca Gino Bianco

riosa di radicarsi nella realtà argentina, di contribuire al processo di liberazione dall'interno del movimento di massa, vale a dire di saldare e superare con opere e fatti concreti, con azioni rivoluzionarie, la vecchia dicotomia tra intellettualità e popolo. Era un momento di ricerca quasi disperata, in rottura con la vecchia sinistra chiamata marxista, una sinistra riformista, piccolo borghese e soprattutto inoperante, senza volontà reale di potere e senza legami con il movimento di massa. Sinistra che si esemplifica, a livello di grottesco, nella storia del Partito Comunista Argentino. Un partito stalinista come pochi, con una vecchia storia di tradimenti verso la classe operaia e che mai è riuscito a capire il fenomeno di un paese neocolonizzato, dipendente, e il suo processo di liberazione dalle metropoli colonizzatrici e dai suoi alleati nativi. Si limitava a trasferire meccanicamente gli schemi fondamentali del marxismo, che erano nati da esperienze storiche e di classe di altri paesi, con condizioni economiche e di sviluppo diverse, e non neo-coloniali. D'altra parte la sua fedeltà al PCUS gli faceva posporre il problema della liberazione nazionale e della lotta armata agli interessi e allo sviluppo dell'URSS come potenza mondiale: in breve, era caduta una reale vocazione per la presa del potere ed erano state accettate le tesi del 20° congresso, secondo le quali l'Argentina poteva percorrere una via pacifica verso il socialismo. Di fatto, questo voleva dire un tradimento delle masse e dei movimenti operai.

Dunque, come espressione di una sinistra rivoluzionaria latino-americana che cercava di riconoscersi, di organizzarsi, siamo stati spinti a rimettere in discussione l'operatività dell'intellettuale nel processo di liberazione.

Si è trattato, da un lato, di una necessità di tipo personale, per cui il film era l'espressione della nostra ricerca ideologica, d'altra parte esprimeva la necessità di stabilire un collegamento con il movimento di massa e di contribuire concretamente, in quanto intellettuali, al processo di liberazione. Vale a dire: la necessità di saldare la dicotomia tra intellettuale, o operatore nel campo della cultura, e militante rivoluzionario.

II. Le radici cinematografiche.

Quali erano le tue esperienze nel campo del cinema?

Per quanto riguarda le nostre radici cinematografiche, eravamo legati allo strumento filmico, avevamo tentato di realizzare alcuni film dentro le strutture tradizionali, dentro il sistema. Ma per diverse ragioni, con scarsi risultati. Scarsa possibilità di contare, essendo nuovi, non avendo prima realizzato film, essendo privi di appoggio ufficiale, mancanza di credito, per un verso; ed inoltre si venivano sempre più riducendo le speranze di una maggiore libertà di espressione, di una libertà democratica. Alcuni progetti, di lungometraggi, su soggetti molto concreti,

Biblioteca Gino Bianco

in particolare uno dal titolo provvisorio *Los que mandan* che toccava il tema del potere, in un movimento di massa, non fu accettato dalla commissione di lettura ufficiale, che facilita i crediti, etc.

Perciò decidemmo di non perdere tempo, e di realizzare quello che era necessario realizzare, a tutti i costi. Si iniziò con il creare una struttura di potere economico proprio, distruggendo una serie di miti che sussistono intorno al fare cinematografico, ponendoci in una dimensione assai lontana dal concetto tradizionale della figura del realizzatore cinematografico, la sua troupe, un produttore, il credito...

Cominciammo con il mettere in piede una struttura di tipo economico, una società di produzione di film documentari, industriali e di pubblicità. Il che aveva due vantaggi: primo che ci permetteva di essere noi stessi i produttori, e secondo potevamo mettere a punto la tecnica richiesta dal lavoro progettato. Si trattava, tra l'altro, di riassumere in noi stessi e pochi altri le funzioni di un'intera troupe: in Argentina una équipe tradizionale non conta meno di venti persone. E così era necessario che possedessimo capacità tecniche in diversi settori dell'operare cinematografico. Alla fine, per i mezzi limitati e perchè non era possibile un numero troppo grande di gente, risultò che io, Getino e qualche altro costituimme tutta la troupe: Getino si è occupato del suono, il soggetto, la produzione, il montaggio, io del montaggio, la fotografia, la produzione....

III. Un saggio ideologico-politico e la discussione

Il nostro tentativo di realizzare il film con questa indipendenza nelle condizioni economiche argentine ha avuto il significato di rompere le strutture di colonizzazione. In termini cinematografici, ha voluto dire rompere con i modelli stranieri, il modello dell'opera perfetta, del « grande cinema », quasi viscontiano, bergmaniano, americano, della nouvelle vague, etc.; modelli cinematografici molto legati al romanzo, al racconto, al teatro. Abbiamo cominciato a mettere in discussione il cinema in quanto strumento di espressione, arrivando alla coscienza che il cinema è uno strumento di comunicazione, di conoscenza, e uno dei più completi. E perciò intendevano usarlo nel nostro senso.

Noi avevamo la necessità di fare un film ideologico-politico. Il problema era assai grande. Infatti non c'erano veri precedenti, o almeno noi non li conoscevamo (poco cinema di tipo documentario arriva in Argentina). Ed inoltre si trattava di rompere la categoria peggiorativa di un cinema politico-ideologico, in quanto esso era sinonimo, nella concezione della critica e dell'intellettualità colonizzata, di un cinema pamphlet, di un discorso politico in cui il cinema restava in quanto possibilità espressiva a livelli di sottosviluppo; era un cinema di merda in ultima istanza.

In questa tappa, eravamo molto legati alla conoscenza del pensiero di Frantz Fanon, e avevamo coscienza che il nostro processo di coloniz-

Biblioteca Gino Bianco

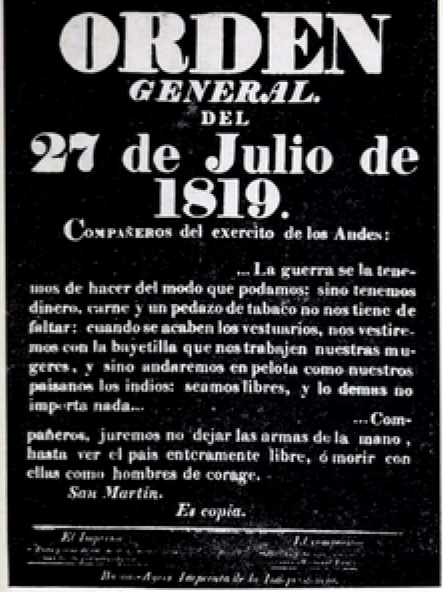
zazione era molto grande. Di qui la nosta decisione di fare un cinema-saggio, un cinema di conoscenza, un cinema di saggio ideologico-politico, un cinema al livello del pensiero, al livello dell'idea, per rimpiazzava un vecchio cinema di sentimenti, di personaggi, con un cinema a livello del tema.

E così ci siamo messi al lavoro con queste ipotesi, e fu una storia di scoperte, di chiarificazioni, come sempre quando uno va avanti. La grande contraddizione a cui ci trovavamo di fronte, era intrinseca al cinema come mezzo. Il saggio scritto, ad esempio, permette allo scrittore di perlustrare il tema secondo le sue necessità; il lettore può affrontare il libro come gli pare, se c'è una idea, un pensiero che gli interessa, può fermarsi su una pagina e continuare all'indomani. Al cinema no, la macchina va avanti; se lo spettatore non ha capito, è fregato.

E questo è un limite abbastanza grande perchè il tema era molto vasto, soprattutto perchè non c'erano lavori precedenti. Ora è possibile che in Argentina si stia sviluppando un cinema di saggio ideologico a partire da *La hora de los hornos*, e questo facilita un po' il compito ed è credo il maggior motivo di merito del film. La nostra invece era la parola iniziale, lungo il cammino di un discorso molto grande, un primo e grande affresco su una situazione. Ora come saldare la contraddizione tra un grande tema e i limiti economici e temporali della nostra situazione, in Argentina? Ed anche, come superare i nostri limiti di ideologia e di conoscenza, perchè i temi trattati nel film sono enormi e non abbiano iniziato il lavoro con una chiarezza assoluta su questi temi. Tant'è vero che proprio il lavoro stesso nasceva dalla necessità di approfondire questa problematica.

La contraddizione fu con il tempo risolta. Era fuori dalla nostra pretesa realizzare un'opera perfetta, secondo i concetti dell'opera d'arte che si è sviluppata in altri paesi, per esempio in Europa, piuttosto era un'aspirazione ideale riassumere un processo di liberazione, storico, in corso di svolgimento, in un film. Sotto questa prospettiva, il problema decisivo era quello dell'efficacia del film. Bisogna tener ben presente, *per chi* lo abbiamo fatto e *in vista di che cosa*. L'importante era il momento operativo, del film, l'utilità dell'opera nel processo di liberazione. In questo senso, esisteva un'esperienza precisa, C'erano state una serie di proiezioni private, con film cubani ed altri; durante queste esperienze clandestine ci siamo resi conto come la cosa importante non si producesse nel film, ma in quello che il film provocava. C'era una grande necessità nella gente di chiarire il problema politico immediato, i problemi ideologici, e alcuni film servivano per questo, a sviluppare una larghissima discussione, e a provocare le domande della gente sul problema ex nazionale, sul problema della liberazione, etc. Di qui nasce la struttura di opera aperta del film, in funzione di una discussione. Il limite del film, il nostro limite poteva essere superato dando la possibilità ai destinatari di integrare, completare, sviluppare, criticare, approfondire i temi, a partire da quello che noi avevamo concretizzato. Ed era un detonatore, un elemento che provocava un approfondimento dei temi

Biblioteca Gino Bianco



ORDEN GENERAL. DEL 27 de Julio de 1819.

COMPAÑEROS del exercito de los Andes:

...La guerra se la tenemos de hacer del modo que podamos: sino tenemos dinero, carne y un pedazo de tabaco no nos tiene de faltar: cuando se acaben los vesturarios, nos vestiremos con la bayetilla que nos trabajen nuestras mugeres, y sino andaremos en pelota como nuestros paisanos los indios: seamos libres, y lo demas no importa nada...

...Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano, hasta ver el pais enteramente libre, ó morir con ellas como hombres de corage.

San Martin.

Es copia.

Buenos-Ayres Imprenta de la Independencia.

Riproduzione dell'ordine del generale San Martín con il quale si esortava il popolo a combattere per la liberazione. Viene distribuito in sala prima della seconda parte del film, "Atto a favore della liberazione"

trattati; ed era l'unica strada a nostra disposizione per superare i limiti di una esposizione di un tema così ampio, così complesso, dove per conseguenza ogni argomento era trattato in tre, quattro, cinque minuti. Inoltre, noi riteniamo compito di un'arte di massa che l'uomo non si senta marginale, bensì partecipi, assuma responsabilità e coscienza.

IV. Una definizione

Per riassumere, potrei dire che si tratta di un tentativo di realizzare un cinema decolonizzato, un cinema di rottura rispetto ai modelli tradizionali del cinema americano ed europeo. Un cinema decolonizzato non si poteva avere se non si decolonizzava il suo linguaggio. Un cinema di classe: un cinema che sceglie il suo pubblico, non è un cinema di coesistenza culturale per un pubblico generalizzato. Un cinema fuori dei margini del sistema, con una direzionalità ben precisa. Un cinema di liberazione e per la liberazione. Un cinema storico, di saggio ideologico

Biblioteca Gino Bianco

e politico. Un cinema di analisi in profondità. Un cinema assai violento, non soltanto per il tema: la violenza reazionaria e la violenza rivoluzionaria, ma anche per l'espressione. Un cinema che fosse la nostra liberazione, sul terreno espressivo, si tratta di un film fondamentalmente di ricerca sul terreno del linguaggio e dell'espressione. E un cinema intenso come strumento di battaglia, di lotta concreta; il cinema come fucile, come trincea, un po' come se si trattasse di guerriglia del cinema. Un film della massa e che tocca i temi delle masse. Un film storico. E se teniamo presente che il nostro è un cinema di massa, in questa tappa che viviamo, sembra operare in una dimensione abbastanza piccola, però riscatta la limitazione di non arrivare alla grande massa, operando con piccoli gruppi ma in grande profondità. Perchè il film è aperto, inconcluso, deve completarsi nello spettatore. Fondamentalmente questo film è valido e profondo in tanto che è proiettato al pubblico che è protagonista della storia che il film racconta, il pubblico diventa attore e protagonista della storia, e il film può saltare dalla platea allo schermo, e viceversa. D'altra parte non è un cinema di espressione, come il « nuovo cinema » argentino, non è un cinema di comunicazione, non è un cinema testimonio, ma è ancor più un tentativo di un *cinema-azione*, un cinema per l'azione, con l'incorporazione stessa del pubblico che è attore e protagonista.

V. Le esperienze

Se è già stato proiettato ai militanti a cui è rivolto, quale tipo di reazioni ci sono state?

E' evidente che lo sviluppo di un cinema rivoluzionario in un paese non ancora liberato è un'ipotesi assai nuova. Certi critici, di fronte ad un cinema di classe, rivoluzionario, di contestazione in un paese non liberato, lo prospettano subito sulla base dei precedenti che conoscono: Eisenstein oppure Santiago Alvarez. Ma c'è una differenza enorme di situazione; Eisenstein contava sul potere sovietico, stava al potere, era il cinema del potere sovietico, così Santiago Alvarez. Il cinema che si fa in America Latina si trova ai margini del sistema. E' una grandissima avventura farlo, è un atto, un'azione, un fatto rivoluzionario-politico per le difficoltà che implica, di tipo repressivo etc.; per cui, quando si realizza un film di questa natura, la grande vittoria è poter terminare il film senza che la politica abbia sequestrato il negativo. Che il film sia buono o no, è un secondo passo, il primo è vedere di finire il film, e se lo si finisce in libertà. Occorre avere ben chiara questa dimensione delle cose. E' evidente che l'ipotesi di un cinema rivoluzionario della classe oppressa, essendo un fatto nuovo, sta facendo le sue esperienze, esperienze che implicano errori e incertezze. E solo attraverso la esperienza potremo verificare dove siano andati a parare; e in che misura il cinema può essere efficace, fermo restando che con libri e pellicole non si fa la rivoluzione, non sono cannoni. Però è un passo ab-

Biblioteca Gino Bianco

bastanza in avanti per un operatore nel campo della cultura, per un militante rivoluzionario, verso ciò di cui il movimento di massa, il processo di liberazione necessitano: l'elaborazione e la diffusione di una ideologia rivoluzionaria. Intendendo in America Latina un'ideologia di classe, decolonizzata; e in termini politici concreti: la strategia della lotta armata per la presa del potere politico.
Dunque si tratta di un fenomeno assai recente. Abbiamo finito il film da circa sei mesi ,oltre al fatto di essere stati costretti a finire il film fuori dell'Argentina, e il processo di diffusione e di distribuzione di un cinema rivoluzionario è un'altra grande avventura e richiede sforzi rilevanti. Perciò per operare con film politici, si richiede una organizzazione, prima di tutto politica. Perciò le esperienze sono state poche, in realtà, ma sono state poche anche per altri motivi.

VI. Le due culture

Noi lottiamo nel nostro paese per legalizzare la nostra cultura, che trova la sua maggior espressione nella lotta delle masse, delle sue avanguardie per la presa del potere politico.
Prima della presa del potere politico, esiste già nel nostro paese una avanguardia culturale che prefigura una futura cultura rivoluzionaria. E questo richiede che cerchiamo di legalizzarla, di diffondere pubblicamente la nostra ideologia. Perchè ci sono due legalità, così come si può parlare di due cinema che sono l'espressione di due culture. Viviamo in una situazione in cui la lotta di classe tra una minoranza, appoggiata da un forza di oppressione esterna (l'imperialismo) contro gli strati popolari, si riproduce a livello di sovrastruttura, dove esistono una cultura ufficiale, dominante, della nostra borghesia nativa, cultura d'altra parte alienata nella cultura degli oppressori, e una cultura che sorge dagli strati popolari ed è elaborata dagli intellettuali rivoluzionari legati, diciamo, alle tradizioni storiche, culturali, nazionali. Si tratta perciò di una guerra tra le due culture: una che gode di tutti i vantaggi ufficiali, i mezzi di diffusione, e l'altra che deve inventare le sue possibilità di sviluppo. Finora il problema non è stato risolto come non sono stati risolti i problemi militari che implica la presa del potere politico.
Però noi lottiamo per la legalità del nostro film, ed il primo atto che faremo sarà di inviare il film alla commissione di censura per la sua diffusione pubblica. Questo può sembrare un grottesco. Però si tratta di dimostrare pubblicamente che non *nascondiamo* le nostre idee. Questo atto, quest'azione rivoluzionaria, che è fare un cinema di liberazione, è stato realizzato per essere diffuso nella forma più ampia possibile e i suoi autori ne assumono interamente le responsabilità. D'altra parte — e questa è la cosa più importante — noi riteniamo che, quando le azioni sono chiare e radicali, la situazione si chiarifica e si definisce. La proibizione del film esprimerà eloquentemente che non c'è una sola cultura, che non c'è spazio nè per la coesistenza culturale nè per il dialogo. E malgrado tutto, l'aspettativa creata dal nostro film a livello di organizzazioni di base studentesche, politiche, sindacali rivoluzionarie

Biblioteca Gino Bianco

presenta una notevole possibilità di diffusione del film anche se fosse, e lo sarà di certo, proibito dalle pubbliche autorità.
Le esperienze fatte sono state veramente rilevanti, è come se, all'epoca del fascismo in Italia, fosse stato fatto un film sui problemi della resistenza e fosse stato proiettato in un ambiente di militanti. La situazione potrebbe essere similare. Ho notizia di una proiezione in Venezuela, dove l'impatto del film fu assai grande. A quel che mi raccontano alcuni amici che hanno vissuto quell'esperienza, dopo una proiezione alla cineteca nazionale, una parte del pubblico è uscita manifestando e cantando l'Internazionale. Poche ore dopo, il film era proibito dal ministero dell'Interno. Diciamo che il film vive, continua in chi sta immerso in una situazione neocolonialista, latino-americana, sta dando risultati di rilievo, sta assolvendo le sue principali intenzioni di tipo politico, ideologico...

VII. L'ideale

Il film è stato montato solo da poco, ma le prime parti erano state girate da tempo. Era stato pensato così il film?

Il film dura quattro ore, ma avrebbe dovuto durare otto, si tratta solo del corpo fondamentale del film perchè mancano molte cose. Ad esempio, in tutta la seconda parte, non abbiamo potuto sviluppare l'analisi critica, tanto del nazionalismo di destra quanto della sinistra non rivoluzionaria. Il film è il risultato di quello che abbiamo potuto fare, non dell'ideale pensato. Problemi molto concreti... Tra l'altro è stato ancora modificato negli ultimi mesi.
La prima copia l'abbiamo avuta solo per il festival di Pesaro. (Una serie di circostanze volle che fosse lì e non da un'altra parte, perchè c'erano problemi di tattica e di strategia nell'operatività del film). Mancavano molte sequenze: quella sul movimento studentesco, sulla borghesia illuminata neo-coloniale, espressa dalla politica di Frondizi, mancava lo sviluppo dell'uso della violenza in un contesto ampio, continentale, sulla situazione internazionale, etc. Diciamo che c'era una certa base minima.

VIII. Il funzionamento pratico

Se il film dura due ore, non si proietta intero, perchè le discussioni sono di quattro-cinque ore, e sono realizzate con un relatore politico, vale a dire con un militante politico, che sottolinea il discorso dove ritiene importante, lo attualizza... Diciamo, in una situazione di clandestinità, il film costituisce un momento politico, s'inserisce in esso con tutta la carica di emotività e con tutta la sintesi di un film che ti permette di oggettivare una realtà assai grande, che in America Latina non è molto presente e raccontata. Perciò pone il militante, il pubblico, in una situazione ottima di chiarezza e di visione totalizzatrice del fenomeno politico; riesce a far dimenticare il contingente e l'immediato, oppure a farlo riscoprire in una nuova dimensione. Il film è un po' questo.

Biblioteca Gino Bianco

IX. Una parentesi sugli esteti

Cinema e film, la rivista di Aprà, dice un sacco di imbecillità. Non ho tempo nè mi interessa contestarle. Non mi posso mettere al loro livello, e per una questione di vanità personale, dire più cose di quello che devo dire. Hanno l'ottica di via Veneto; di quattro case romane. *Cinema e film* contesta al film dove sarà proiettato, per chi, come. Mi sembrano creature molto ingenue. Se noi ci siamo accinti ad uno sforzo così grande, non è stato precisamente per figurare sulle pagine di una eccelsa e pura rivista europea di cinema.

X. Il peronismo, oggi

Nel tuo film, c'è una prima parte, che è un po' un affresco della situazione, una rilettura della storia nazionale. Un po' come Carmichael si propone di ripresentare sotto una nuova luce la storia dei negri americani. E questo si inserisce in un preciso disegno di azione politica. Questo va bene, e rimane ad un livello più generale. Invece per il tipo di discorso che viene fatto nella seconda parte, mi pare sia necessaria una base più precisa. In poche parole, un cinema al servizio della rivoluzione vuol dire un cinema al servizio di un gruppo più o meno grosso, che conduce un'azione politica. Dal film risulta che questo gruppo viene identificato nelle organizzazioni peroniste, oggi, a parte ogni discorso sul peronismo come fatto storico. Quali sono i pressuposti, il tipo di discorso e di azione politica, che il film fa suoi? Perchè voi avete scelto il peronismo come forza politica attiva, che conduce una azione rivoluzionaria? Cioè: la funzione del peronismo, oggi.

Il tema del movimento di massa argentino, vale a dire del peronismo, è forse quello che più ha richiamato l'attenzione della critica e dello spettatore europeo. Qui entra in gioco la carenza di informazione reale sulla situazione concreta non solo dell'Argentina, ma di qualsiasi paese del Terzo Mondo. Basta aprire un giornale europeo per rendersi conto di quanto poco spazio sia dedicato alla notizia della oppressione quotidiana e al genocidio di diverso tipo, che viene perpetrato su due miliardi di persone. E questo perchè il monopolio dell'informazione è in mano all'imperialismo, oppure, per certi margini, alle organizzazioni della sinistra tradizionale. E queste informazioni non sempre si sono rivelate veraci, soprattutto a partire dai corrispondenti locali della sinistra tradizionale.
Mi viene in mente una cosa, anche se il discorso sembra divagare; ma forse serve a far capire. Stavo pensando in questi giorni ai servizi sulla morte dello studente cecoslovacco. Da diciotto mesi a questa parte il governo guatemalteco ha assassinato circa cinquemila militanti, 5.000... in diciotto mesi. E sui giornali non c'è stato nessun resoconto; ci sono arrivate notizie solo per l'assassinio di una persona molto nota e la replica del movimento rivoluzionario, quando uccise i due addetti militari yankee. E mi viene in mente che il mio film è un grandissimo

Biblioteca Gino Bianco

omaggio alla memoria di René Castillo, poeta e cineasta guatemalteco giovane come tutti noi, che aveva studiato cinema in Cecoslovacchia, a Cuba, etc.; ritornato in Guatemala, entrò nella guerriglia, e con la sua compagna di cui non ricordo il nome, dirigeva un distaccamento guerrigliero. René Castillo aveva fatto un film sulle esperienze del contadino e le sue relazioni con la guerriglia, aveva incominciato a farlo contemporaneamente allo svolgimento dei suoi compiti militari, della sua prassi politica militare come guerrigliero. René Castillo e la sua compagna furono presi e bruciati vivi. Questo raffronto per dire la mancanza di informazione sulla vita e sull'esperienza e sulla violenza del nostro popolo.

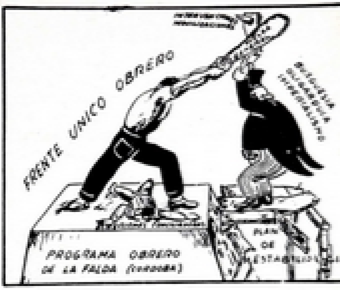
Nel caso concreto del peronismo, siamo i primi forse a dare una versione diversa da quella corrente fuori dell'Argentina. Ho trovato una ignoranza totale di che cosa sia il peronismo oggi, e del fatto che l'organizzazione delle masse, costituita dal peronismo, era stata la componente fondamentale della resistenza contro il sistema neocoloniale, provocando la maggior crisi istituzionale per la democrazia borghese.

A proposito del peronismo, è necessario sfatare l'inconografia yankee su Peron, come un generale fantoccio, demagogo, e con una strana moglie, mezza donna e mezza diavolo che lanciava pane ai poveri. Come sempre per le crisi, per le guerre civili del Terzo Mondo, si occultano, si deformano abilmente le forze sociali in lotta. Ed in buona parte, bisogna anche sfatare l'interpretazione della sinistra; ad esempio il p.c. riteneva che si trattasse di masse molto ingannate, molto ignoranti, incantate da discorsi demagogici. Ma gli uni e gli altri si scontrano con una realtà ben diversa; tutti i tentativi di deperonizzazione, sia gorilla sia comunista, non diedero i risultati sperati. E ben a ragione.

In realtà il peronismo, oggi, costituisce un fenomeno più complesso. Il peronismo è in Argentina un movimento di massa. Questo tema è stato molto approfondito in Argentina negli ultimi anni, ed esiste tutta una letteratura. In concreto, il peronismo riunisce la quasi totalità del proletariato, che in Argentina è la forza rivoluzionaria più poderosa (infatti i contadini costituiscono una forza abbastanza minoritaria nel complesso delle forze produttive), la totalità del contadinato e importanti settori della classe media. Si tratta di un insieme popolare, un movimento di massa tipicamente terzomondista. Non un partito politico, con una struttura partitica, e tanto meno un partito secondo lo schema marxista-leninista, bensì un fronte popolare di massa, un fronte di liberazione, antioligarchico, anticolonialista, anti-imperialista, nel cui seno ha pur sempre luogo una battaglia ideologica. Perchè in esso esistono correnti, tendenze burocratiche, riformiste, collaborazioniste, borghesi, ed un'ala di sinistra rivoluzionaria e marxista. Si tratta di un processo dinamico, e bisogna vedere il movimento in una dimensione storica, perchè le rivendicazioni del movimento nel 1945 non sono le sue rivendicazioni oggi.

La questione è tutta qui: quale forza, oggi, in Argentina, costituisce un movimento di massa nazionale ed è *oggettivamente* il potenziale rivoluzionario della liberazione argentina? La forza oggettiva di questa rivoluzione, quella che costituisce un movimento di massa, ha un nome ben

Biblioteca Gino Bianco



Nella pagina: fotogrammi di un dialogo tra gli operai che occupano la fabbrica e il ministro dell'industria argentino - disegno del "Frente unico obrero" - Godard e Solanas - foto di lavorazione del film (preparazione dell'intervista al sindacalista).

preciso, si chiama peronismo. E questo disgusta molto la gente. Noi crediamo, per contro, che tutto ha un nome molto concreto e storico. Il proletariato in Argentina è sinonimo di peronismo. Peronismo e antiperonismo, le due alternative che negli ultimi tre anni ebbe la lotta di classe, in termini politici. Così come lo scontro tra la borghesia oligarchica e il proletario saltò la mediazione dei partiti politici, e nei momenti di crisi si espresse in due forze: l'esercito, come braccio armato del potere borghese-oligarchico,e i sindacati come l'unica organizzazione che esprimesse gli interessi del proletariato e delle masse.

D'altra parte, il peronismo è stato l'unico movimento popolare, che, in Argentina, in questa decade, ha avuto una strategia di presa del potere politico, una strategia violenta. Nel 1959 si svilupparono diversi tipi di lotta, combinando la lotta sindacale con scioperi generali insurrezionali, con la prima manifestazone di resistenza che fu il movimento degli Uturuncos a Tucuman, con il sabotaggio e il terrorismo urbano: in un anno e mezzo scoppiarono millequattrocento bombe in Argentina. Le ultime furono abbastanza ben collocate, le prime un po' spontaneisticamente; le ultime furono dirette contro i domicili dei funzionari dei servizi di Informazione e di Repressione argentini e contro i depositi della Shell a Cordova, dove bruciarono tre milioni di litri di combustibile. Nonostante tutto questo, l'inesperienza del peronismo e la forza di reazione del sistema impedirono che si arrivasse a buon termine. Ora, per alcuni mesi ci sono stati focolai guerriglieri, a Santiago del Estelo, tenuti da forze peroniste.

La sinistra del peronismo è assai influenzata dal pensiero di Mao e da quello della rivoluzione cubana, dove per la prima volta in America Latina si rivendica il marxismo; la figura del Che, Fidel, l'esperienza guatemalteca, colombiana, venezuelana sono parti importanti della formazione delle avanguardie rivoluzionarie argentine. E la loro espressione più alta è oggi il cosiddetto peronismo rivoluzionario.

Ora ne deriva che l'unico discorso rivoluzionario, oggi, in Argentina, passa attraverso e all'interno delle forze rivoluzionarie costituite dal peronismo, le quali hanno avuto un profondo processo di maturazione. Purtroppo questo processo è stato assai empirico, in quanto i settori intellettuali progressisti o della sinistra studentesca si sono trovati assai emarginati dal movimento di massa (e questa è un'altra grave responsabilità della sinistra tradizionale), e l'elaborazione ideologica può essere compiuta solo da chi possiede questi strumenti. Di qui per noi la coscienza della necessità di porci al servizio delle masse, di contribuire al processo di radicalizzazione ideologica. Per un intellettuale esiste una possibilità di prassi rivoluzionaria soltanto *dentro* un movimento di massa. E in Argentina il movimento di massa si chiama peronismo. Pur con tutti i limiti, le contraddizioni, le confusioni, che sono quelle di qualsiasi movimento di massa, in qualsiasi paese del terzo mondo, in un paese cioè periferico, saccheggiato, neo-coloniale, sottosviluppato. Come dice Mao, nessun popolo è più solo di quello che si trova in un processo rivoluzionario. E questo è un po' quello che succede oggi in Argentina.

Biblioteca Gino Bianco

XI. La rivoluzione in Argentina

Nel tuo discorso rivoluzione nazionale diventa spesso sinomino di rivoluzione socialista. Su quali analisi fondi questa interpretazione? E quali forze, a tuo parere, saranno le protagoniste della rivoluzione argentina?

In un paese neocoloniale come l'Argentina, una rivoluzione nazionale finisce sempre per essere una rivoluzione socialista. La soddisfazione delle esigenze delle masse passa inevitabilmente, in Argentina, per una rivoluzione profonda, per un radicale ricambio delle strutture: la riforma agraria, la nazionalizzazione di tutti i monopoli stranieri, la nazionalizzazione delle banche, controllo sulla produzione, una politica internazionale indipendente, commercio con tutti i paesi del mondo. E la rivendizione dell'ndipendenza nazionale passa per una rivoluzione socialista. Per due motivi: primo, per le circostanze internazionali, i fatti di Cuba e di San Domingo hanno mostrato un intervento diretto militare yankee contro qualsiasi rivoluzione democratico-borghese in America Latina; secondo, per il fatto che l'Argentina è uno dei pochi paesi latino-americani ad avere un grande sviluppo industriale, con un fortissimo proletariato, e dove questo ricambio di strutture non lo si può realizzare entro i moduli di una rivoluzione democratico-borghese. Perchè il tentativo più avanzato di rivoluzione democratico-borghese fu il peronismo. La caduta del peronismo per noi ha il significato di punto limite, a cui può arrivare la borghesia nazionale in Argentina. Dal '55 in poi, è impossibile realizzare una rivoluzione democratica in Argentina, e realizzarla con una direzione spartita con la borghesia nazionale. Oggi, in Argentina, la liberazione nazionale è inseparabile dalla liberazione sociale. Se aspira a trionfare, non può essere che una rivoluzione socialista. Se no, non può andare avanti, perchè questo è il fallimento del peronismo. In termini concreti, nell'Argentina industrializzata del 1969 e nelle nuove circostanze internazionali, non è possibile rendersi indipendenti dall'imperialismo, se nello stesso tempo non si affronta a fondo la battaglia contro le forze del capitale argentine. Ciò significa che la rivoluzione in Argentina è la rivoluzione socialista.

La rivoluzione in Argentina sarà un fatto complesso, assumerà forme diverse rispetto agli altri paesi latino-americani, fondamentalmente agrari e a prevalenza contadina. L'Argentina è un paese con una grande classe media, è un paese piccolo-borghese, con un grande proletariato sindacalizzato. E' necessaria perciò una notevole capacità di inventare ed adattare le forme della propria liberazione.

Il problema della liberazione argentina non passa solo per le forze e le avanguardie del peronismo. E' un po' vaticinare il futuro, ma l'avanguardia rivoluzionaria argentina sarà composta da tre forze di diverse origini: i settori radicalizzati del peronismo, i dirigenti medi, di base, etc., i settori radicalizzati del cristianesimo che risentono l'influenza di Camillo Torres, che teorizzano la strategia di presa del potere politico per

Biblioteca Gino Bianco

mezzo della violenza e la costruzione del socialismo, e i settori provenienti dai diversi gruppi della sinistra marxista. Queste tre tendenze stanno confluendo intorno al proletariato peronista.

XII. Il paternalismo europeo

Cosa pensi delle versioni del peronismo date in Europa?

Qui entra in gioco il paternalismo della cultura europea, che tutto giudica a partire dai propri metri di misura. Lo schema europeo voleva che il peronismo fosse fascismo. Ma è necessario precisare alcune cose. Prima di tutto, quando il peronismo sale al potere, non si era ancora parlato di Terzo Mondo da nessuna parte. Mao non aveva ancora preso il potere, la repubblica indiana non esisteva..., si veniva dagli accordi di Yalta... Inoltre, certi fenomeni vanno visti in situazioni storiche precise. Si è parlato per noi di fascismo e di nazismo. Ma la storia dei paesi del Terzo Mondo, dei popoli coloniali non è che una sterminata e lunghissima cronistoria della forma più spietata di fascismo e di nazismo. La loro è la storia di un interminabile massacro, dove l'indio, il negro, il pakistano, l'argentino contadino non sono uomini per l'oppressore. E la loro morte non viene registrata dalla storia, che viene fatta dai paesi colonialisti, dai paesi sviluppati.
E' la tipica forma di paternalismo della cultura europea. Un gigante del pensiero come Hegel, nella *Filosofia della storia*, considerava i popoli del Terzo Mondo come sotto-popoli, che non entravano nella storia. Andate a parlare a un contadino argentino dell'interiorità, lui che, ancora poco fa, quando compiva un gesto di ribellione, veniva ucciso dal padrone feudale, calpestandolo con i cavalli, senza che la sua morte producesse alcuna risposta. Naturalmente, a parlare dei massacri di Hitler in Europa, un indio, un asiatico penserebbe: bene, finalmente gli europei fanno del razzismo apertamente. Noi abbiamo sempre subito da parte del colonialismo belga, olandese, inglese... la forma più spietata di violenza e di disumanizzazione.
Non si possono applicare le esperienze ideologiche e gli schemi politici dei paesi europei alle situazioni locali latino-americane. Perfino i grandi maestri del marxismo cadevano in grossi equivoci nelle loro valuzioni. Carlo Marx giudicava Bolivar, Simon Bolivar « un militare ambizioso e irresponsabile che perdeva il suo tempo con donne e in bevute ». Carlo Marx, dico, e non una persona qualsiasi, Carlo Marx diceva che il capitale inglese avrebbe aiutato a civilizzare l'India.
Si tratta per noi di infrangere il paternalismo della cultura europea e la nostra subordinazione. Il marxismo, l'opera di questo gigantesco Marx, è stato sviluppato da pensatori politici europei; ora tocca a noi sviluppare e portare avanti questo strumento, questo mezzo straordinario di conoscenza e di liberazione che è il marxismo. Da varie decadi un apporto gigantesco al marxismo viene non dall'Europa, bensì dal Terzo Mondo: Mao, Ho, Fidel, el Che, Fanon. Vale a dire è il nostro turno, di noi, gli anonimi dannati della terra.

Biblioteca Gino Bianco

XIII. Il peronismo al potere

Vorrei che tu ci parlassi di che cosa significò il peronismo al potere.

Il peronismo è stato il tipico movimento anti-coloniale. Nel film si parla molte volte di « nazionale »; ma si tratta di precisare i termini. Lenin nella seconda Internazionale ha fatto una distinzione assai giusta tra nazionalismo dei paesi oppressori e nazionalismo dei paesi oppressi. Nei paesi oppressi il nazionalismo è la risposta istintiva e naturale alla violenza sistematica, all'oppressione. E questo stesso significato hanno le lotte per l'indipendenza di Bolivar, San Martin. Come oggi socialismo significa disfatta del neo-colonialismo. Per un intellettuale rivoluzionario, nazionalizzarsi significa decolonizzarsi. Perciò il peronismo fu la tipica espressione di un movimento anti-coloniale nel Terzo Mondo, con tutti i suoi limiti, contraddizioni, confusioni. Purtuttavia rimane uno dei momenti più democratici della storia argentina. Fu il tentativo più avanzato di rivoluzione democratico-borghese. Vale a dire il peronismo, nel 1945, ha tolto il potere politico alla oligarchia, che fino allora aveva governato con le sue personalità più illustri. Sale al potere un fronte della borghesia nazionale nascente (il peronismo è un po' l'espressione dello sviluppo industriale di quegli anni) e di un forte proletariato. Se ha tolto il potere politico alla oligarchia, non ha però intaccato il suo potere economico. In quanto movimento nazionale e popolare presenta due gravi contraddizioni: una proviene dal nemico esterno (l'oligarchia e l'imperialismo) e l'altra dalla sua composizione policlassista. Esso riproduce i gravi limiti di un'esperienza policlassista. E' il tentativo di una rivoluzione nazionale, con una direzione borghese, che, nel momento in cui doveva espropriare il suo nemico principale, non lo fece e non diede al popolo gli strumenti per portare a termine la rivoluzione. E questo perchè prevalsero gli interessi comuni di classe con le forze dell'oligarchia e dell'imperialismo. Ebbe i limiti di un governo che si trovava ad agire dentro una struttura borghese, dentro la società capitalistica. Tuttavia il peronismo in un paese neo-colonizzato, e di grande penetrazione del colonialismo britannico e dell'oligarchia, fu un momento progressista importante, che permise di riscattare certi settori, dell'industria nazionale, di realizzare una politica indipendente, lo sviluppo del mercato interno, che diede accesso alle grandi masse e sviluppò una coscienza di classe e nazionale nelle grandi masse, come mai prima. Dopo il peronismo non è più possibile sfruttare apertamente un operaio in Argentina; prima del peronismo (io provengo da una famiglia borghese), qualsiasi persona di servizio, qualsiasi operaio in una fabbrica, qualsiasi peone in una estancia non aveva in pratica nessun diritto. E questo non perchè Peron fu il Messia, ma perchè il peronismo fu l'espressione di una vecchia lotta di rivendicazione delle masse, in un momento particolare, di sviluppo economico dell'Argentina, dopo la guerra, l'Argentina granaio del mondo, ecc.

Ora il peronismo come tappa storica, fu l'espressione tra il '45 e il '55 più avanzata e l'unica possibile delle forze popolari argentine.

Biblioteca Gino Bianco

Il peronismo segnò oggettivamente una serie di passi in avanti e irreversibili nella coscienza delle masse, un salto qualitativo. Non si tratta affatto di ripetere oggi quel tipo di governo, la storia va avanti. In questo momento stiamo vivendo il processo di radicalizzazione ideologica delle masse, che ha per obiettivo la presa del potere politico e il socialismo.

XIV. L'invenzione al servizio dell'idea

Nel tuo film, accanto ad un discorso politico rigorosissimo, esistono parti di affabulazione narrativa. Esempio: la parte sul cimitero, con i mausolei, le statue, è un po' il canto della morte della borghesia. Che funzione hanno queste parti in un discorso che è per il resto politico in maniera rigorosa, secca, immediata?

La prima parte del film parla al militante di fatti che conosce assai bene: l'oligarchia, il sistema, la violenza quotidiana... Si trattava di porre, con un prologo, le basi di una realtà oggettiva, in modo che fosse possibile, nella seconda e terza parte, sviluppare il discorso e analizzare le esperienze della lotta concreta. Sorgeva il problema di ripetere cose dette cento volte: l'oligarchia è... Noi abbiamo preferito fare un saggio di testimonianza ideologico-politica, al livello di invenzione di immagini. Infatti il cinema, sfruttando certi tipi di montaggio, poteva fare un discorso molto più preciso che se avessimo parlato per un'ora e mezzo. In ogni caso, non saremmo riusciti nemmeno a sfiorare quello che riesce a dire la letteratura esistente sul tema. Solo alcune parti, come quella sulla colonizzazione pedagogica, la violenza culturale, sono per noi originali, poco trattate. Perciò il film nasce da questi presupposti: poter *riscoprire* la situazione di violenza quotidiana e di neocolonialismo, in cui stiamo immersi. Di qui la necessità di lavorare con interviste, l'oligarchia è mostrata attraverso interviste, di *esprimere*... La prima parte si propone di descrivere la situazione neocoloniale, di fare sentire questa violenza, per scuotere lo spettatore da un atteggiamento passivo. In una certa maniera, è un film di provocazione, per immetterlo dentro la storia e passare al momento di riflessione, che è la seconda parte. Ci sono così parti che sono assolutamente libere, quasi narrative, come la sequenza della prostituta, il funerale, o certe interviste, quella con lo scrittore, e tante altre. Credo che esprimano molto di più che se noi l'avessimo raccontato. Il nostro era un tentativo di creare un saggio in termini di cinema. Il nostro lavoro in futuro sarà di sviluppare un saggio cinematografico che sia sempre più autonomo sul terreno dell'immagine, e in cui ogni inquadratura, ogni scena in se stessa, e nel suo contrappunto con la colonna sonora, ecc. arrivino ad una sintesi espressiva tale da esprimere con chiarezza un pensiero. Non un sentimento. Vale a dire, il piano e la scena liberate dal narrativo. Infatti credo che siamo ancora nella fase del pre-cinema come linguaggio. E' necessario che ogni inquadratura,

Biblioteca Gino Bianco

Foto di lavorazione di "La hora de los hornos"

ogni scena arrivino a possedere il valore e la chiarezza di una parola scritta. Ed è necessario un tipo di montaggio di idee e di pensieri. Alcune di queste cose le abbiamo tentate, e sono forse più rilevanti gli insegnamenti per il futuro dei risultati ottenuti.

Cioè un cinema di invenzione al servizio dell'idea.

E' fondamentale. Saremo efficaci, in quanto intellettuali rivoluzionari, in quanto riusciremo ad inventare la nostra ideologia, e come cineasti, se avremo la capacità di inventare una espressione cinematografica propria che sia inventiva ed operativa. Questa, mi pare sia una cosa fondamentale.

XV. Il cinema latino-americano

Vorrei sentire il tuo parere sul cinema latino-americano, quali sono le cose che hanno un valore di prospettiva. Sia per un cinema fatto all'interno del sistema, e quindi con possibilità di azione politica limitate o indirette, sia per un cinema marginale, con un pubblico ben definito, però di maggiore pregnanza politica.

Il mio primo problema è che non conosco bene il cinema latino-americano, perchè i paesi latino-americani sono stati balcanizzati e le comunicazioni culturali sono scarse. Non parliamo del cinema commerciale, che ha altri problemi: cinema spettacolo, cinema di violenza, di sesso, di causa ed effetto, di terrore, sulla scorta del suo modello, il cinema nordamericano, ed è rivolto alle grandi masse; questo è una cosa a parte. Parliamo piuttosto del cinema di intesa culturale. Distinguiamo,

Biblioteca Gino Bianco

prima di tutto, per l'Argentina, tra un cinema dentro il sistema e un cinema fuori del sistema, come il nostro e che è in corso di sviluppo. Dentro il sistema, esiste un cinema che storicamente ha un gran valore, da dieci-quindici anni a questa parte. E di fatto apporta una quota di inquietudine, di problematica culturale importante. E ha portato allo sviluppo di un cinema di espressione, di testimonianza, un cinema borghese-riformista, diciamo, quasi socialdemocratico. Il Nuevo Cine, sul versante ideologico, non va mai al di là della testimonianza critica del sottosviluppo e della ingiustizia del sistema. E' il cinema della sinistra del sistema. Ma più di un cinema critico, si tratta di un cinema espressivo: la sua maggiore qualità è trattare nella maniera più stilisticamente riuscita i temi che tratta. I suoi modelli sono quelli europei: il concetto dell'opera perfetta e il linguaggio europeo. Esso esprime la dipendenza, la colonizzazione di certi settori della intellettualità argentina.
Gli apporti più importanti al Nuevo Cine vengono da Murua, Khun, Feldman, Martinez Suarez e Birri, che portano avanti la strada iniziata da Torre Nilsson — il primo Torre Nilsson. Oggi le circostanze sono cambiate e il panorama si è radicalizzato. Alcuni realizzatori come Torre Nilsson e Autin tentennano di fronte alle tentazioni del sistema (la televisione, la pubblicazione, il brillante avvenire) flirtano apertamente con i personaggi del sistema. Torre Nilsson dopo aver guadagnato quasi un milione di dollari con il Martin Fierro, si accinse a filmare la vita di San Martin, con l'appoggio delle autorità e dell'esercito e paragona in un reportage San Martin, il creatore dell'esercito anticoloniale, con Ongania, l'attuale presidente argentino, capo dell'esercito neocolonialista. Manuel Antino, chiamato dalle élites critiche e cineclubiste, « il Resnais argentino », prepara la produzione di uno dei più famosi racconti di Borges, con protagonista Orson Welles; Antin, produttore di film pubblicitari e programmi per la televisione, ha terminato per questa una serie di programmi il cui tema e titolo erano *Los Argentinos*. L'ultima trasmissione di mezz'ora è stata dedicata al medesimo Ongania (1).
A proposito del Cinema Nôvo brasiliano, che è pure un cinema dentro il sistema, la differenza è questa: le forze della cultura nazionale e popolare sono molto forti in Brasile, molto più forti che in Argentina. La borghesia argentina è un borghesia assai emarginata, dipendente dalla borghesia e dai paesi oppressori, in cui le componenti migratorie, specie nella capitale, sono assai intense. L'intellettuale argentino tipico, colto, è assai più informato di quel che capita in Europa che non di quello che capita nel resto del territorio argentino. Il contrario per il Brasile. Però non parlerei in generale di Cinema Nôvo brasiliano, perchè, se si tratta di un movimento in quanto lavorano appoggiandosi mutuamente e per generazione, esiste una grande differenza tra l'opera

(1) Una segnalazione a parte merita l'opera di Fernando Birri, che ha portato al suo massimo livello il documentarismo di testimonianza e di denuncia sociale. Di lui, noi siamo la continuazione in altre circostanze storiche.

Biblioteca Gino Bianco

di Rocha, Pereira Dos Santos, Ruy Guerra, e forse qualche altro come Hirzmann e gli altri cineasti. Il cinema latino-americano, in quanto espressione di una cultura nazionale e popolare, trova la sua massima manifestazione sul terreno del linguaggio in Glauber Rocha. E' un fatto importantissimo per il nostro continente, si tratta, forse, per la prima volta di ricerca autenticamente « nostra ». Inoltre mi pare assai importante il film di Sanjines, il boliviano, *Ukamau*. Si tratta di un cinema che è arrivato al punto più avanzato possibile di una cultura nazionale-popolare dentro il sistema: un cinema critico, di testimonianza.
Fuori del sistema, si ritrova, specie nel documentarismo, il momento di ricerca più importante del cinema latino-americano. Nasce soprattutto sotto l'influsso dell'opera di Santiago Alvarez. E' la figura più alta del cinema cubano, per la sua capacità di invenzione, per la sua originalità, la sua tematica... Sulla sua scorta, e di tutto il gruppo documentarista che lavora a Cuba, dall'anno scorso è cominciato a sorgere un movimento di cinema rivoluzionario fuori del sistema, legato alla problematica della liberazione nazionale. In diversi paesi, in Uruguay, in Messico, in Venezuela, in Colombia, in Bolivia... E si tratta di un fatto assai importante e originale, per quanto le sue esperienze siano finora limitate, perchè è un cinema che sorge quasi dal nulla: è un cinema rivoluzionario in una situazione pre-rivoluzionaria, senza presa del potere politico.
Per quanto riguarda Cuba, il discorso è assai diverso.
L'elaborazione di un cultura rivoluzionaria non si risolve soltanto con la presa del potere politico. Sono processi complessi, e devono essere visti nella loro storicità, da dove si parte a dove si va. La rivoluzione cubana stessa, come fatto storico, è la maggiore manifestazione di cultura della storia latino-americana di questo secolo. Sul piano della cultura, siamo alla ricerca di un linguaggio nostro, la cultura come decantazione della storia concreta di un popolo. E il popolo cubano ha cominciato a fare le sue prime esperienze nazionali e proprie a partire dalla rivoluzione. Il cinema cubano sta attraversando un processo importante, che è la ricerca di un linguaggio proprio e nel quale si stanno sperimentando diverse ipotesi. Per ora si hanno diverse ricerche, ma esse non hanno ancora trovato una strada propria come Glauber Rocha in Brasile. Anche se Garcia Espinosa, Massip, Pineda Barnet, Fraga, Guillen, Cortazar costituiscono un nucleo assai ricco di talento e inquieto.

XVI. Per un cinema dentro il sistema.

E se ti proponessero di fare un film all'interno del sistema, lo faresti e che cosa faresti?

Non riteniamo che dentro il sistema sia possibile fare un cinema di vera conoscenza e che entri davvero in relazione con il pubblico (e non con le élites intellettuali, che sono un'altra cosa). Tralasciando la nostra situazione particolare, che va al di là del campo cinematografico,

Biblioteca Gino Bianco

e mettiamo di non essere compromessi in una battaglia ideologico-politica, che non ci sia una legge di censura politica che viene applicata a discrezione, e che avessimo un produttore. Dunque, in una situazione ideale, faremmo un tipo di cinema, che potrebbe possedere una certa efficacia ideologica, naturalmente ad altri livelli. In una cultura in corso di liberazione nazionale, il riscatto della storia reale argentina, e il radicamento di certi problemi in un cinema narrativo, di personaggi, passano per l'invenzione di metafore e di analogie per potere dire contenuti, impossibili in una forma diretta. Però, dato che il pubblico è soprattutto costituito da classi medie, dalla piccola borghesia impiegatizia, studentesca, ecc., sarebbe possibile lavorare con un cinema non diretto, ma di analogie, in chiave. Saremmo molto interessati ad un cinema storico. E sarebbe realizzabile, qualora possedesse valori di cultura tali da poter fronteggiare e vincere certe resistenze ultramontane, reazionarie, di condizionamento e di censura. Si tratta di fare qualcosa che sia all'altezza delle necessità e delle inquietudini di queste grandi masse che consumano il cinema in Argentina. Le strade sarebbero parecchie, dai temi contemporanei alla satira, al grottesco, alla metafora, alle analogie storiche...

XVII. Progetti

Ma questi sono un po' discorsi ideali. Preferiamo costruire su quello che è possibile realizzare, concretamente, e non su quello che si potrebbe fare. Per questo momento non contiamo su nulla. Ora la nostra battaglia, la grande vittoria sarà di continuare il nostro lavoro cinematografico. E siamo sicuri che ci riusciremo. Se non ci riusciamo in Argentina, lo faremo in qualche altro paese latino-americano. Però entro due anni, dato che dobbiamo elaborare un nuovo testo, nuovi progetti, dobbiamo raccogliere nuovi studi, avremo finito un secondo lungometraggio.

XVIII. Il nuovo

Tuttavia c'è forse qualche esempio perfetto di cinema dentro il sistema. In questa nuova generazione c'è qualche realizzatore dell'interno, del paese reale, del grande paese legato al continente. Gerardo Vallejo è un giovane realizzatore che si è formato alla scuola di Birri, a Santa Fè. Il caso Vallejo è eccezionale. Ha realizzato il suo film con un solo aiutante, con personaggi reali, e in condizioni economiche più che sottosviluppate. Il suo film *El camino hacia la muerte del viejo Reales* è uno dei film più importanti che si siano mai fatti nel paese e nel continente. Un lungometraggio narrativo, però di una struttura estremamente moderna, con una gran base documentaristica... Vallejo è un poeta che narra documentaristicamente la vita di una famiglia tucumana, di contadini e operai della canna. E' un film della vita quotidiana, raccontato con una libertà, una violenza eccezionali. Quando ho

Biblioteca Gino Bianco

visto il copione del film, ne rimasi meravigliato. Poche volte ho visto un film così puro, così umano, così crudele come questo. Culturalmente è uno dei film che più contribuiscono a una cultura nazionale e popolare argentina, ad una cultura di liberazione. Direi che è un film di una nuova bellezza, di una antiestetica borghese.

XIX. Le prospettive

Vorrei concludere con una domanda un po' provocatoria. Anche da parte latino-americano e argentina, si può sentire questo tipo di obiezione a La hora de los hornos: *è un film interessante, importante, ma non apre prospettive, si tratta di un'esperienza unica e irripetibile...*

Viviamo in un mondo diretto dal nemico, colonizzato nelle sue stesse origini, diviso e fronteggiato dal nemico. Il film molesta. Irrita. Sconcerta. Era ora. Diciamo che certa gente tenta di minimizzare la portata del film, o passandolo sotto silenzio o relegandolo nel luogo di esperienza unica, limite. Non per nulla un film come il nostro ha il senso di negare lo status sociale, i miti, le comodità di una intellettualità piccolo-borghese. Invece, il cammino iniziato da *La hora de los hornos* viene già percorso e continuato in Argentina dalla gente giovane che si sta accostando al cinema. E in parte abbiamo influenzato certe zone del cinema latino-americano, come ho constatato da varie pellicole realizzate dopo *La hora de los hornos* al festival di Merida, poco tempo fa. Al di là delle influenze dirette (c'era già a partire dall'opera di Santiago Alvarez la linea di un cinema apertamente politico), *La hora de los hornos* significa però un passo enorme nella riaffermazione che dentro una situazione di oppressione neo-coloniale è possibile realizzare un cinema politico e di grande respiro (e si tratta di una produzione rilevante, perchè sono tre lungometraggi). Diciamo che è impossibile farlo, se si intende mantenere i vantaggi che il sistema offre a chi è docile con lui. Tuttavia una cosa rimane certa: le azioni rivoluzionarie e nuove non sono la regola, sono l'eccezione; crediamo di avere aperto una strada, un discorso che è ancora tutto da fare. Nel film noi abbiamo soltanto puntualizzato schematicamente circa sessanta temi, e ciascuno di essi potrebbe essere un lungometraggio.
Indipendentemente dalle reazioni incontrate, che nascono da una situazione tipica in un mondo coloniale, questa reazione contro di noi ci fa molto piacere, perchè il film serve a radicalizzare e a chiarificare molte situazioni. Ma una cosa è certa: storicamente *La hora de los hornos* ha una rilevante importanza nella cultura nazionale.

intervista a cura di
Gianni Volpi, Piero Arlorio, Goffredo Fofi, Gianfranco Torri

Dopo la proiezione al festival di Pesaro, *La hora de los hornos* è stato presentato, nel mese di febbraio, a militanti del MS di Perugia, Torino, Trento e Milano.

Biblioteca Gino Bianco

"La via Lattea", di Luis Buñuel

LUIS BUNUEL

Nazarin, La via lattea

LA PRIGIONE CRISTIANA

Alla base della sceneggiatura di *Nazarin* è il Vangelo, l'esempio del comportamento di Nazarin è il Cristo. Alla base della *Via lattea* sta piuttosto uno di quei centoni « specializzati » di dogmatica, con tutte le loro affermazioni de fide o di verità certa, e le rispettive confutazioni di eresie. Ma mentre il primo film — tratta da un romanzo di Galdos, notevolmente brutto — è una rilettura critica, cioè la dimostrazione dell'inattualità di un modello, attraverso la dimostrazione del fallimento dell'applicatore conseguente, in un contesto comunque moderno per quanto « sottosviluppato », il secondo — un « saggio » originale — è la divagazione coerente sulla storia dell'interpretazione, o delle interpretazioni, del

Biblioteca Gino Bianco

Verbo, sull'ambiguità della Verità cristiana. Nel primo, Buñuel affronta il Cristo; nel secondo, la Chiesa.

Attorno al Cristo, Buñuel aveva lungamente ruotato, sin dal suo primo film. L'aggressività di una rappresentazione dichiaratamente blasfema, ne l'*Age d'or*, con l'identificazione del Cristo nell'estenuato e criminoso libertino duca di Blengis, aveva lasciato il posto a schermaglie isolate in questo o quel film, per una maggiore presa di posizione ne *La selva dei dannati*, dove il prete è già elemento centrale. Anche *Viridiana* e *Simeon* sono in parte il Cristo. Ma con meno sforzo di riviverlo sulla linea dell'insegnamento primitivo rispetto a *Nazarin*, e per questo destinati ad una sconfitta ancora maggiore, che è invero caduta, fine della santità, avvilimento, melma. C'è dunque una linea di progressione: dalla giovanile bestemmia — di rifiuto generale ed astratto, in cui Cristo e Chiesa fanno tutt'uno — alle piccole e parziali punzecchiature attraverso i presunti portavoce dell'ordine cristiano, preti reazionari e flic soddisfatti (coppie verminose congiunte in abbietti commentari reazionari « elevati » ai fatti della vita, in *Estasi di un delitto*, in *El*, nella *Via lattea* e in molti altri film minori), fino ad un affrontamento diretto che però assume a paragone solo uno dei possibili modi di « vivere il Cristo » che la Chiesa propone: quello della « imitazione ».

Abbiamo così il prete Nazarin, la monaca Viridiana. Ed è già chiaro da questa scelta (preti e monache) la partenza e il punto di riferimento dell'esperienza di questi personaggi, e in qualche modo del loro creatore: la Chiesa, cui essi si ribellano (ma sempre a metà) per l'ansia di ripartire dall'insegnamento originario. Sia Viridiana che Nazarin falliscono. Le cause? Un errore di « tempo », in fondo (direbbe il prete obbediente) il frutto d'orgoglio da un lato, e dall'altro (diremmo noi) il risultato di un'analisi errata, o meglio di una mancanza di analisi, che li porta ad escludere sia le scelte estreme nel loro rapporto col Cristo e la Chiesa, sia quelle più intelligentemente mediate. E anche padre Lizardi, ne *La selva dei dannati*, che dopo aver collaborato con la dittatura, accetta i banditi e le prostitute e si fa uomo simile a loro nella giungla, non spara: accetta un modo d'essere cappellano mimetico, e non va oltre. Lascia che a sparare sia il bandito brutale. Non ha soluzioni da offrire, oltre all'accettazione dell'umano e della solidarietà. Nè lui, nè Nazarin pensano neppure di poter diventare dei Camillo Torres, non sono mai sfiorati dall'idea di un altro intervento possibile, anche partendo dalla loro fede e dalla loro spinta a rivedere l'insegnamento di Cristo piuttosto che quello della Chiesa. Nazarin è dunque favolosamente destinato alla duplice sconfitta: nei confronti del « sistema » e nei confronti dei « poveri ».

Delle tre virtù teologali, importa a questi personaggi soprattutto la terza, la Carità. Per Viridiana come per Nazarin, è proprio questa, la più santa delle virtù secondo Paolo, a portarli a provocare guai tutt'intorno a loro. Viridiana è sconfitta negativamente dall'esperienza concreta, fuori del convento; scopre che i poveri sono, proprio perchè poveri, brutti e sporchi, di dentro e di fuori, e accetta la morale che le viene presentata come alternativa, per effetto di disperazione più che per convinzione. Questa morale è quella ignobile della borghesia in ascesa. Per Nazarin, in epoca storica diversa (più di mezzo secolo prima) la sconfitta è diversa: egli non lascia la Carità per l'adesione al sistema del profitto, ma è sconfitto nella sua Carità presuntuosa da quella naturale, ovvia, senza fronzoli, della vecchia contadina povera: cioè da una carità trasformata in solidarietà tra umili e sfruttati.

Entrambi i personaggi sono ricondotti dall'esperienza del fallimento ad una accettazione dell'umano, attraverso la coscienza dell'inutilità delle sublimazioni e del fallimento dell'esperienza individuale senza programma. Superano la « testi-

Biblioteca Gino Bianco

monianza »; Nazarin arriverà forse alla « presenza »; ma non sono comunque sfiorati dal lampo e dall'idea di « rivoluzione ». Inoltre, cosa avverrà di Nazarin dopo la sua nuova « conversione », dopo quella semplicissima scena della scoperta del dubbio, quella fulminazione tamburata nel sole della strada maestra di pianura, una strada di Damasco all'incontrario? Diciamo che, oltre la testimonianza, è proprio la presenza attiva cattolica che dovremmo deciderci a discutere, poichè non trova le strade efficaci (nè se ne cura) per il cambiamento del mondo, ed è soddisfatta di sè, cioè di una funzione politica secondaria, così da essere inguaribilmente portata al riformismo o al rischio ancor più grave di irrealtà.

Nazarin è un seguito di fioretti che spandono, invece di pace e bene odorosi, morte e ripulse. E' una sorta di Vangelo alla rovescia, non tanto nelle parabole (Nazarin *non predica*, nè ha una sua religione da proporre, si limita a voler mettere in atto gli insegnamenti del Vangelo), quanto negli episodi esemplari che vi si susseguono. I « fatti memorabili » sono i seguenti: il primo e il più esplosivo, perchè passa sopra alla testa di Nazarin, che neppure se ne accorge tanto gli è estranea quella logica, è la sua azione di crumiraggio, che si conclude con l'odio per lui degli operai, il disprezzo e lo sfruttamento del capomastro, un morto; c'è poi il miracolo e ancora: l'inutilità dell'intervento nell'aiuto al povero e nella semplice reprimenda del ricco; la peste, col rifiuto della moribonda della estrema unzione, del conforto e della fede in Dio, della speranza nella vita eterna, a vantaggio di un ultimo feroce abbraccio del suo uomo; la disputa tra Andara e Beatriz, parodia non pesante di Marta e Maria; la derisione e l'ingiustizia, la persecuzione degli uomini contro Nazarin, accomunato ai poveri e tra questi ancora occasione di discordia; la riconquista di Beatriz da parte di Pinto, cioè del sesso sull'anima, dopo che le estasi di Beatriz vengono smascherate come delirio amoroso e sublimato per Nazarin; l'incontro in carcere col cattivo ladrone, il parricida, e il « buono », il sacrilego, cui è infine affidato il compito di smascherare Nazarin: « Mi guardi, io non faccio che il male, ma infine la nostra vita a che serve? Lei dal lato buono, e io da quello cattivo... non serviamo a niente nessuno dei due ». Ultimo « fioretto », ma stavolta *non* opera di Nazarin, e il solo ad avere positività, è l'offerta dell'ananas da parte della vecchia contadina.

In *Nazarin* non *c'è ricerca*, ma solo confronto con la realtà di una « idea fissa ». Lo stesso per altri personaggi e per quasi tutti i film di Buñuel, forse con la sola eccezione di *Subida al cielo*. Se c'è azione e moto, essi sono discendenti e non ascendenti: partono da una « idea » stabilita, messa in crisi dalla realtà. Non preludono ad un altro tipo di ricerca nè di risultato. E' lo stesso a ben guardare per la visione del mondo che è di Buñuel, oggi. Caduto l'angelo delle certezze infantili della Verità e della Rivelazione, Buñel non ha mai trovato la spinta per la ricerca di nuove certezze. Non si è mai ripreso dallo choc della cacciata dall'Eden, ed è questo il motore primo e fondamentale della sua ispirazione poetica.

Il fallimento di Nazarin ci ricorda una vecchia polemica, che fu in auge presso alcuni intellettuali italiani verso la fine degli anni '50, a proposito del processo della trazzera vecchia di Partinico. Si sosteneva da alcuni, Vittorini per primo, che certe forme di cristianesimo « integrale » o « primitivo », fossero politicamente valide per zone contadine « sottosviluppate ». La realtà ha svelato la mistificazione di questa teoria in troppi casi perchè sia necessario soffermarvisi. Che addirittura in Italia e appena dieci anni fa fosse possibile proporla, è però una dimostrazione di come la tematica di Buñuel non sia in fondo così vecchia come potrebbe apparire ad illuministi di varia razza.

Biblioteca Gino Bianco

Il Cristo sghignazzante di *Nazarin* è uno dei tanti esempi della tentazione del sacrilegio che compaiono nell'opera di Buñuel (la messa di *El*, l'ultima cena di *Viridiana*, la comunione di Sévérine, il finale de l'*Age d'or*, la farsa de *La ilusion viaja en tranvia*, il calice de *La selva dei dannati*, la contro-predica di *La hija del engaño*, ecc. ecc.). Di questo particolare esempio possiamo però ricostruire la genesi: un qualche incubo da chierichetto, il testo surrealista *Une girafe* apparso ne *Le surréalisme au service de la révolution 6*, dove alla descrizione della dodicesima macchia della giraffa si leggeva: « Una bellissima foto della testa del Cristo incoronata di spine, ma che *ride a squarciagola* »; la realizzazione pittorica di quest'idea portata a compimento da Clovis Trouille, e ripresa infine da Buñuel per un'allucinata visione di Beatriz.

Dopo la fine del film, la storia di Nazarin dovrebbe continuare. Ma nessuno dei film buñueliani, anche il più aperto, ha una diretta preoccupazione di storia. La fine del film è la fine della storia, oppure, come col te-deum dell'*Angelo sterminatore* la riapertura di un ciclo affananto e ancor più grave ed ampio, in una circolarità a fasi ricorrenti caratterizzata dalla condanna: quella della « condizione umana » e delle sue limitazioni. Lo stesso vale per *Bella di giorno*, che tuttavia, come l'*Angelo* ha un legame storico più concreto, nel suo complesso e non nella collocazione metaforica generale, in quanto si riferisce ad una classe e alla sua agonia. Questa classe, bensì, è collocabile in un quadro assai generale, estremamente dilatabile sociologicamente, geograficamente, storicamente.

Si può parlare di un immobilismo di Buñuel, si può parlare ancora, con più precisione, di un arresto della storia? Il suo cinema è un cinema d'intervento nei due primi film surrealisti, perchè di aggressione e provocazione, agente attivo e determinato, con nemici definiti, seppur con amicizie confuse. Ma già *Las Hurdes* è un cinema *di contestazione*, nonostante che la freddezza da esso ostentata sia un altro modo di invitare alla rivolta e ad « agire » direttamente. Dopo d'allora, la metafora è sempre generale, in una progressiva liberazione dalle necessità brute della narrazione, per un arricchimento « interno » ai significati del soggetto, tuttavia provocatorio in ragione del suo grado di ambiguità e della sua mescolanza di reale e surreale, conscio ed inconscio, particolare e generale. Cinema di constatazione, secondo la definizione di Pierre Kast, è soprattutto *Los olvidados*, per la sua analisi della logica autodistruttiva — se nulla viene a interromperne il cerchio conchiuso e emarginato — del sottoproletariato urbano. Termini di riscontro dell'esperienza sono soprattutto il Desiderio e la Morte, concatenati. La rivolta cova, ma non esplode se non individualmente, e dunque in forma suicida. Solo in un film, in definitiva, e non dei migliori, è dato scoprire un arco più « storico » di riflessione, ed è *L'isola che scotta*, « constatazione » del fallimento dell'intellettuale « non-violento » che tenta di « umanizzare » una dittatûra. L'eroe, col quale non ha pochi punti di riferimento, quello di *Terra em trance* di Rocha, è tuttavia un altro cristiano sconfitto, che serve il fascismo nell'illusione di servire il popolo. E' su di lui che l'interesse è accentrato, e non sulla rappresentazione dei meccanismi dei governi dei « golpes ». Nella *Via lattea*, l'estremo intervento della storia lo si ha nel riferimento ai fatti di maggio contenuto nell'episodio del collegio Lamartine (parole della direttrice, sogno della fucilazione del papa): il massimo risultato della rivoluzione sembrerebbe esservi l'uccisione del « vicario »; i ribelli sembrano usciti dalle oleografie anarchiche sulla guerra di Spagna.

Forse la conclusione da trarre da tutto questo è una constatazione più esatta di quelle generali possibili: per Buñuel, la storia si è fermata al '38, meglio: si è fermata allora la sua fiducia nella storia. Dovremmo anche dire, andando oltre, che i punti di riferimento culturali di un film come *La via lattea*, ma anche

Biblioteca Gino Bianco

tutta l'opera di Buñel, sono databili. La Spagna dei classici, quella delle polemiche positiviste della fine Ottocento, quella della Chiesa invadente e barocca, quella della generazione del '98; la Francia della borghesia più retriva, dell'umanesimo sciocco-progressista, della rivolta surrealista, della scoperta di Sade e di Freud, nonchè, nell'ombra e malamente assai, di un Marx rivisto e corretto dai « philosophes » o da Breton. Il resto, è solo blando richiamo, o non c'è. L'esperienza americana (New York, Hollywood) e quella messicana non sembrano aver lasciato nuove impronte. Di più, *La via lattea* tende a dimostrare un progressivo ritorno sulle orme del passato: è fatta di una combinazione di ossessioni dell'infanzia e di dubbi della vecchiaia, mediati dalla cultura che s'è detto.

La esaltazione del desiderio come molla dell'esistenza, e della sua congiunzione con la morte, è una costante di Buñuel mediata da Freud ancor più che dal surrealismo. Ma Freud non aveva fatto infine che sistematizzare e chiarire un dato ovvio d'esperienza, che traspare in modo più evidente e magistrale che in qualsiasi altra letteratura del Seicento spagnolo mistico o picaresco. Il desiderio è la fame, fisica di pane e di sesso, spirituale di conoscenza. Esso è in grado di trasformare e liberare l'uomo, ma perfino il protagonista dell'*Age d'or* non sfugge alla logica del suo gruppo sociale; non canalizzato, è portatore di morte, per gli altri, o per sè. Alla sua esaltazione indiscriminata dell'epoca surrealista, Buñuel sostituisce più avanti constatazioni che lo ridimensionano pessimisticamente, soprattutto ne *Los olvidados*, in *Cumbras burrascosas*, in *Susana*, nel *Bruto* e in altre opere minori. In *El*, in *Estasi di un delitto*, in *Bella di giorno* si vedono gli effetti, altrettanto letali, della repressione del desiderio. In *Nazarin*, in *Viridiana*, in *Simeon*, ma mai come elemento centrale della motivazione, è di scena piuttosto la sublimazione del desiderio.

Unico, armoniosissimo nel suo gioioso risultato, *Subida al cielo*, è una provvisoria conciliazione di questa tematica nei suoi rapporti con la legge, ed è non a caso l'unico dei film di Buñuel che possa dirsi una *quête*, che esca dall'immobilismo del cerchio, poichè in esso è il trionfo tranquillo del buono che, « peccando » e cioè soggiacendo al desiderio, viene da Dio compensato. Non si immagini una storia alla Juliette, però, ma piuttosto ancora una volta la minuziosa descrizione di un processo di semplice e moderata espansione dell'umano, che addirittura ha per perno la morte « necessaria » della madre, primo e fondamentale elemento di liberazione e riconquista.

Con *Robinson Crusoe* e *Violenza per una giovane*, due film mai apprezzati quanto meritano, e in parte *La selva dei dannati*, Buñuel descrive finalmente l'universo positivo della società felice. La liberazione del desiderio dalle costrizioni della morale borghese e repressivo-cristiana, la conquista di un amore del prossimo infine felice, sono però possibili — e, *senza la morte* — solo perchè *si riparte da zero*, si esce dalla storia, ritrovando l'*âge d'or* nell'abbandono della società come si è venuta costituendo storicamente, per un'isola primitiva in cui razzismo, colonialismo, sfruttamento, perversione, violenza, malattia, religione repressiva, non hanno più ragion d'essere. In questa isola, il tempo è destinato a fermarsi. Ma prima o poi bisogna uscirne, e tutto ricomincia. Ma isole di questo genere non esistono, mentre esiste la storia.

Con *La via lattea* Buñuel ripropone una « ricerca circolare », e quindi in qualche modo non tale, in cui anche la Storia (della Chiesa) è in realtà la riproposta, volta a volta, di un ritorno di situazioni, quando è « esaurito » l'ordine delle cose essenziali, e cioè dei diversi modi di porsi di fronte al « Destino dell'Uomo », in rapporto alla « Rivelazione ». E' dunque un cammino di incertezze o di false certezze al cui termine i problemi si ripresentano altrettanto aperti e inconclusi che all'inizio.

Biblioteca Gino Bianco

Francisco Rabal in "Nazarin", di Luis Buñuel

Lo schema è estremamente semplice e buñueliano: due umili, Dupont e Duval, procedono in una ricerca che ha una meta vista da loro nel modo più utilitario; di passo in passo — sulla stessa via che altri seguono, oltre i limiti dello spazio e del tempo, in modo più prettamente spirituale, di conoscenza e di successiva definizione della esperienza umana — partecipano da spettatori, raramente coinvolti, e se presi a partito sempre in modo succedaneo, da servi o da oggetti di pietà, alla grande vicenda della Chiesa. Le certezze che si scontrano ai loro occhi (e che restano per lo più limitate ad un preciso arco di classe: roba di ricchi e potenti, così come è esemplificato nel finale di duello tra giansenista e gesuita) riguardano via via i vari dogmi centrali che la Chiesa ha stabilito e sui quali le opinioni si sono scontrate. Questi dogmi ci sono presentati in un ordine che probabilmente è esattamente calibrato: l'incarnazione, l'anima e la carne, la divinità, il male e Satana, il libero arbitrio, la Trinità la Grazia, e infine quelli riguardanti la Vergine, in una piccola summa di mariologia messa buon'ultima in quanto, probabilmente, elemento di distinzione in un discorso che anteriormente riguardava cristiani in generale e da qui distingue tra protestanti e « papisti ». Infine, a conclusione del cammino dei brav'uomini, San Giacomo è invece Priscilliano, la fatica dell'umanità ricomincia, e di nuovo Cristo viene a dividere, e c'è chi capisce ed è salvato e chi non capisce ed è dannato all'incertezza. Ma chi capisce e chi no?

La struttura: un centone di dogmatica cattolica discusso coi commenti e le

Biblioteca Gino Bianco

dispute degli eretici e sunteggiato dalla meravigliosa fantasia buñueliana, che ritrova e rivive dubbi, divertimenti e problematica della sua infanzia cattolicissima. Però, in più: una concomitanza *non* straordinaria tra arbitrarietà apparente delle soluzioni narrative, ed arbitrarietà (apparente?) della Rivelazione, cioè anche dei tentativi dell'uomo di interpretazione del Verbo, all'interno della sola logica e storia cristiana o meglio cattolica.

Emarginati dal bene terreno, vi sono problemi che solo incuriosiscono i due pellegrini per bisogno, altri che essi neppure comprendono e non sono ammessi a dividere, altri ancora che provano essi stessi, in modo più semplice e accomodante (la presenza dell'irrazionale, dell'imprevedibile, del mistero) e decisamente meno sul vivo. Esiste tuttavia tra di loro una solidarietà reale e sentita, e sono loro ad essere chiamati alla procreazione dei figli apocalittici che di nuovo divideranno e porteranno castigo. (Forse anche rivoluzione?).

Il Verbo (il vangelo) s'incarna in modi quasi intercambiabili: non solo molti disputano sul significato delle sue indicazioni, spesso sibilline e spesso contrastanti, ma anche molti ne sono portavoce, in questa o quella frase e occasione. Lo stesso Cristo è due, adulto e bambino, un altro dei tanti figli di Maria (ma Buñuel non lo specifica; potrebbe essere anche il figlio di una vicina, no?), e bambino lo incontriamo con le sue brave stimmate sui bordi di una strada di Francia ad assistere i due vagabondi nel loro autostop. Allo stesso modo, tutti i padroni e i servi servili, i preti e i poliziotti, i locandieri e i mendicanti possono citare e discutere i temi della rivelazione, dibatterne i significati e le interpretazioni, da casuisti più o meno profondi. Tutto è in definitiva riconducibile all'ambito del cristianesimo, e « non possiamo non dirci cristiani ». E che tutto sia oleografico, nelle rievocazioni evangeliche come in quelle « storiche » e faccia tanto stile contro-riforma, è un dato anch'esso significativo: la cultura cattolica delle sacre immagini, del catechismo della domenica. Tensione all'ordinamento e rivendicazione di autonomia riguardano sempre l'arco cristiano dell'interpretazione assai più che quelli dell'applicazione. Ci sono Paolo e Tommaso e Agostino; non ci sono, e c'erano in fondo nei modelli di Nazarin e Viridiana, Francesco e poverelli. Si tratta dunque della Fede e della definizione dei suoi oggetti, non della Carità.

Di tutto il dibattito, lo spettatore, come i due mendicanti, finirà per cogliere soprattutto la versione saggia e sfiduciata dei romani del Belli: « Venissimo a capì che so' misteri... ». Ma non è Buñuel ad aver detto: « Il mistero è l'essenziale di ogni opera d'arte »? Poichè il mistero è per lui attributo fondamentale del senso dell'esistenza, ed in modo contorto ne partecipa ogni tentativo d'interpretazione, poichè costretta ad arrestarsi ad un *certo* punto.

Preti dolcissimi e poliziotti da cartolina ricordo, oltre a dibattere la verità, dimostrano ancora una volta l'abilità di Buñuel a raggirare le censure. I secondi, anche l'arbitrarietà delle umane leggi, e la loro osservanza della parola e non della sostanza, nell'episodio del furto alla Venta del Llopo: si punisce il furto e non la legalità (quale legalità?) dell'acquisto, ma si è pronti a fidarsi della dichiarazione di adesione formale alla legge. E l'episodio sta a ricordare mirabilmente l'insufficienza, per Buñuel obbligatoria, di ogni soluzione terrestre e sociale della Legge: quella di non esaurire, di non andar oltre, di formalizzare un contratto d'apparenze.

La distinzione tra cattolici e protestanti nata dalle acquisizioni d'aperture rinascimentali, è dapprima riferita dell'un-Dio contro la trinità, nella sua accezione di rivelazione interiore antidogmatica, e poi, con gioviale sbalzo e mutamento di vesti, si precisa la derivazione borghese-cacciatrice-odierna-funzionale di quegli sco-

Biblioteca Gino Bianco

lari pre-luterani, le cui pseudo-sicurezze vengono malignamente sconvolte dai sonnambulismi mariani per un irrazionale inutilmente represso dentro di loro. Riconquistati al papismo proprio dal più infantilmente mammista dei miti cattolici. Altro ramo di un'unica pianta ch'è la chiesa di Roma, il protestantesimo non è — ovviamente — nelle simpatie ultime di Buñuel, il cui punto di visione nel pro e nel contro e nel chissà è ancorato a una qualche colonna laterale del porticato del Bernini.

Alla Venta del Llopo, si conclude l'episodio forse più prestigioso e coerente — della coerenza che hanno la fiaba e la leggenda, il sogno e gli aneddoti edificanti — di tutto il film. In un clima del tutto onirico, il prete s'insinuerà coi suoi dogmi mariani nel letto matrimoniale, a dividere il maschio dalla femmina (non riuscirà nell'altra stanza, e il perchè è del tutto « aperto » alle spiegazioni più varie), a dolcemente spingere alla sublimazione, ad impadronirsi dell'ultime intimità, a non lasciar spazi vuoti nella coscienza dell'uomo. Sotto la tonaca, la sciabola castratrice è pronta a recidere.

I preti, come d'obbligo, abbondano, furbi, lucidi, pazzi, banali. E' il caso di ricordare la passione di Buñuel per il *travesti* religioso, attestata da foto d'ogni periodo, da rapide partecipazioni come attore in veste di prete a qualche film altruitrui, dalla ricorrente presenza di ecclesiastici in quasi tutti i suoi film. Buñuel non è stato certo lontano, nell'infanzia di collegio, dalla « vocazione ».

Tra gli anatemi scagliati dalle lolite moltiplicate e crudelmente virginali del collegio Lamartine, quale più sentitamente (e « insistentemente » « buñueliana » delle condanne ad ogni « apertura » verso gli animali? In essa si chiude provvisoriamente — ma è in realtà il punto di partenza, da un concilio spagnolo mai davvero accettato — il tragico bestiario buñueliano. Perchè i non-colpevoli devono pagare? Perchè è impossibile vivere senza commettere: ingiustizia e crudeltà. Un teorico marxista noto e conseguente, di nostra conoscenza, tentò un tempo di risolvere elaborando occasionalmente una teoria degli animali come « classi » sfruttate, in varii gradi alle quali l'uomo ha negato e bloccato ogni possibilità d'evoluzione...

Le tre comparse del diavolo (Cuny dal rosso mantello, accompagnato dal nano e dalla colomba — purezza animale e imperfezione condannata dell'uomo; Clementi beat decadente e triste, « operaio che non sciopera » e che attende al suo compito di morte nella speranza di un finale ritorno alla pace di Dio assieme ai suoi colleghi di un profondo senza speranza e di lingua spagnola; Delphine Seyring prostituta madre di vendetta e apocalisse) più che partecipe del dilemma della salvezza — di cui anche partecipano — sono necessità della sua logica. Sono l'incarnazione del male oggettivamente esistente, e la terza soprattutto della conclusione nella condanna: « Non sei più il mio popolo », « Tu non avrai misericordia ». L'eternità della condanna s'accanisce sull'uomo, e la salvezza, la luce, come la contrasteranno, e di dove e a chi giungeranno? La ricomparsa di Cristo, nonostante la fallibilità della Chiesa e Sant'Iago e Priscilliano che si cambiano di tomba, e che dove si spera verità si trovi menzogna, e senza sapere qual è comunque la verità e quale la menzogna — dice solo d'essere venuto a dividere e che tutto ricomincia: niente rivelazione, niente unità, niente pace, niente fine. Dei due ciechi, l'uno, il semplice che non dubita, è ammesso a seguire il Cristo, l'altro, colui che domanda dove sta il nero e dove sta il bianco, non sa oltrepassare il minuscolo fossato, benchè fisicamente « ci veda ». Tutto davvero ricomincia.

Si riparte per nuovi dubbi e nuovi stermini, ma comunque *sulle orme del Cristo*. Qui effettivamente si dovrà cominciare a salutare Buñuel: a collocare la sua

Biblioteca Gino Bianco

intera opera, a deliziarci della sua invenzione che ha la ricchezza e la fluidità d'una vena però sempre più tiepida anche se parrebbe inesauribile, ma anche, ed è ora, a prendere le nostre distanze, a confutare il significato *per noi* della sua saggezza. Non c'importa troppo che Buñuel possa morire col Crocefisso in mano, nè che porti la sua riflessione su quella sfera che la politica non riuscirà mai a coprire e che la religione ha sempre teso a catalogare, ritualizzare, conchiudere, e la poesia a cantare (la malattia, la morte, le passioni: cioè le limitazioni *oggettive* dell'uomo). C'importa che ciò avvenga all'interno di un ordine di preoccupazioni che, nonostante l'ironia l'aggressività o il distacco, vivono tutte della logica del cristianesimo. Dall'infanzia alla vecchiaia, ogni altra acquisizione è da Buñuel ricondotta con *La via lattea* ad un contesto invalicabilmente cristiano.

Ma se fossimo cristiani, rimprovereremmo lo stesso a Buñuel di essersi fermato davvero alla sua infanzia. Delle tre possibilità estreme « di sinistra » contemplate dalla attualità cristiana, nessuna è qui presente con i suoi dati più accesi: quella che vede Dio dovunque e in specie nelle missilistiche scie delle « magnifiche sorti e progressive » dell'umanità e della scienza (Teilhard), quella protestante più disperata che addirittura nega l'esistenza di Dio (Bonhofer), quella rivoluzionaria attiva e terrestre per la costruzione di quel tanto di paradiso su terra che dovrà avere nome socialismo (Torres). *In questo film tutto è vecchio.* Anche ammesso che la riapertura del ciclo si svolga ancora sulle orme del Cristo, allora il film di Buñuel per dirci davvero qualcosa avrebbe dovuto paradossalmente cominciare dalla fine. Ancora una volta, Buñuel si esclude dalla storia, e la storia non può che lasciarlo da parte.

Il cristianesimo è la prigione di Buñuel. Quella stessa da cui noi cerchiamo di uscire. Come nasce il nuovo dal vecchio? Paolo lo tentò rispetto alla Legge del patto, ma il problema non fu risolto e la nuova legge ci ha fregato. Rispetto ad essa, il nostro lavoro è assai più arduo di quanto troppo facilmente si sia tentati di credere con formule di rivoluzionamento interno più volute che sentite. Distruggere l'uomo vecchio per costruire il nuovo (oltre che il vecchio sistema per costruire il nuovo) è un compito di incommensurabile sgomento. Su questa strada, però, Buñuel ha poco da darci, anche se qualcosa da prendere noi possiamo ancora trovarla in certe indicazioni di metodo, di linguaggio, di critica, di saviezza. Vale ormai anche per lui, nonostante i film che ancora dovrebbe darci, e col rispetto e l'affetto che si è meritati, la citazione utilizzata per Dreyer: « Che i morti seppelliscano i loro morti ». Ed è *un caso* se questa citazione viene dal Vangelo?

Goffredo Fofi

NAZARIN rg Luis Buñuel; **sceneg** L. Buñuel, Julio Alexandro dal romanzo di Benito Perez Galdos; **superv. al dialogo** Emilio Carballido; **fot** G. Figueroa (b.n.); **scenogr** Edward Fitzgerald; **mont** Carlos Savage; **prod** Manuel Barbachano Ponce; **orig** Messico (1958); **con** Francisco Rabal, Marga Lopez, Rita Macedo, Jesus Fernandez, Ignacio Lopez-Tarso, Ofelia Guilmain, Noe Murayama, Luis Aceves Casteneda; **dur** 96'.

LA VIA LATTEA (La voie lactée) **rg** Luis Buñuel; **sogg e sceneg** Luis Buñuel e Jean Claude Carrière; **fot** Christian Matras (colori); **scenogr** Pierre Guffroy; **prod** Serge Silberman; **distr it** Medusa; **orig** (Italia-Francia 1968); **con** Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Michel Piccoli, Pierre Clementi, Georges Marchel, Jean Piat, Delphine Seyrig.

Biblioteca Gino Bianco

L'angelo sterminatore

LA FRUSTA DEI FILISTEI

No, *El angel exterminador* non è l'ultimo film realizzato da Buñuel. Compie proprio in questo periodo sette anni, perchè è uscito nel 1962 a Cannes dove la giuria l'ha snobbato preferendogli una sciocchezza esotica di Anselmo Duarte, forse perchè non si era accorta che Duarte non c'entrava niente con il Cinema Nôvo. E' evidente che questa esperienza fondamentale del cinema post-bellico è stata distribuita molto male, oltre che tardivamente, sulla scia del successo commerciale di *Bella di giorno*, al pari di *Violenza per una giovane* e *Nazarin*. Speriamo che dopo *La via lattea* facciano uscire anche *Susana*, *El* e *Simeon*; per *L'âge d'or* invece ci vorrà ben di più che il successo della via lattea al socialismo.
Tra le opere del dopoguerra di Buñuel, *L'angelo* è quella che risente più marcatamente della fondamentale esperienza surrealista dell'autore. Proprio per questo richiede un tipo di approccio diverso dal solito, un abbandono di certi dogmi interpretativi invalsi, per situarsi in un effettivo atteggiamento critico. In generale, infatti, il film si pone all'interno di una linea antirealistica, cioè in una direzione completamente diversa da quella di gran parte della produzione cinematografica. E' d'altra parte evidente che esistono differenze strutturali rispetto alle opere surrealiste degli anni trenta. 1) *Un chien andalou* e *L'âge d'or* presentavano una costruzione intenzionalmente disarticolata, priva di legami logici immediati; nell'*Angelo*, invece, si dà uno sviluppo rigoroso in cui le parti sono organizzate secondo un criterio di continuità narrativa. 2) I film degli anni trenta fondavano la loro aggressività su elementi di diretta provocazione sia a livello formale che di discorso; nell'*Angelo* si conserva l'attacco violento ed esplicito, fine della provocazione, ma questo obiettivo è raggiunto con un tipo di aggressività meno diretta. Infatti, anche *L'âge* è critica integrale, ma vi svolgono una funzione essenziale tutta una serie di sequenze di estrema violenza (es.: il finale, i cardinali, il violino calpestato, la vacca nel letto di Lia Lys, l'innamorata che non potendo succhiare altro succhia il pollice del piede della statua); *L'angelo* si affida piuttosto al discorso generale, accentuando così il carattere di metafora globale, in cui i momenti particolari d'invettiva sono più mediati e attutiti anche se certo non smussati o castrati. In ogni modo, si tratta, evidentemente, di due facce della stessa linea, che supera insieme le convenzioni, i topi e l'universo del realismo, la logica superficiale e artificiale del razionalismo filisteo. Lo sforzo fondamentale è demistificare il razionale fittizio di un mondo retto da convenzioni. E' il rifiuto di amputare la realtà da elementi irrazionali ma reali, il tentativo di fare esplodere con l'adozione di un'ottica diversa le contraddizioni della realtà. In questa direzione Buñuel abbandona deliberatamente la struttura narrativa della parabola individuale, dell'avventura esemplare di un protagonista — che caratterizza alcuni tra suoi migliori film, da *El* a *Estasi di un delitto*, da *Nazarin* a *Bella di giorno* — per scegliere la prospettiva della dimensione corale

Biblioteca Gino Bianco

"L'angelo sterminatore", di Luis Buñuel

riassuntiva di un'esperienza collettiva. La realtà non è più filtrata attraverso la personalità e il modo d'essere d'un solo individuo, ma si manifesta in filigrana nel destino generalizzato d'un gruppo significativo.

Per raggiungere il suo obiettivo conoscitivo, Buñuel segue una via complessa: parte dal quotidiano borghese nel suo svolgersi banale e lineare e vi inserisce il fantastico, l'irrazionale, come elemento detonatore che lo scardina rivelandone la mostruosità e la precarietà latenti. Gli avvenimenti che presentano un carattere di effettiva concretezza si sviluppano apparentemente sul piano dell'illogicità, di fatto sulla base di una logica « onirica » più profonda e penetrante di quella tradizionale.

La dimensione onirico-irreale è approntata da Buñuel come strumento rivelatore e come tecnica funzionale alla creazione di una metafora globale e appropriata. Questa dimensione raggiunge un notevole livello di efficacia e di esemplarità grazie alla combinazione di elementi diversi: da un lato, è oggettivamente una legge irrazionale che regola i meccanismi di comportamento e la situazione che ne sta all'origine; dall'altro lato, sono inseriti tutta una serie di elementi deliberatamente fantastici nè immediatamente funzionali allo svolgimento dell'azione nè, peraltro, gratuiti o immotivati, ma strutturalmente necessari alla costruzione del significato.

Si vedano ad esempio azioni e dialoghi privi di senso immediato e elementi fantastico-irreali. La Valkyria prende un portacenere e lo lancia contro una finestra mandandola in frantumi; davanti a questo gesto non direttamente motivato, due ospiti commentano: « Un ebreo passava »; la doppia presentazione tra gli amici che non si conoscono (o gli sconosciuti che si conoscono); la mano — che sembra venire direttamente dal *Chien andalou* — che si muove sul pavimento

Biblioteca Gino Bianco

e assale Ana, terrorizzandola; le piume, presenti con una funzione rilevante nel finale dell'*Age d'or,* ritornano qui uscendo dalla borsetta di una rispettabile signora.

Il cammino diretto verso il significato è garanzia dell'estremo rigore compositivo dell'opera, proprio nell'avvalersi di elementi apparentemente devianti. Questi elementi fantastici e devianti non sono immediatamente simbolici — « l'autore dichiara che non ha voluto giocare sui simboli, almeno coscientemente » come chiarisce Buñuel nella premessa all'edizione francese. Anche in questo Buñuel mostra la sua radicale differenza nei confronti di un cinema realistico che, ogniqualvolta ricorre a elementi non immediatamente funzionali al decorso dell'azione, attribuisce loro un valore di immediata esemplificazione simbolica con il risultato di schematizzare e appesantire la rappresentazione.

Ricostruendo la logica della distruzione della borghesia, Buñuel realizza una metafora sul dissolvimento di questa come necessità storica. Intenzionalmente gioca sull'ambiguità, non precisando se le ragioni che determinano e prolungano la claustrazione dei personaggi siano prevalentemente di carattere soggettivo o oggettivo — se essi non vogliano o non possano uscire; infatti, c'è sì un esplicito desiderio di liberazione, ma non è assolutamente escluso che non gli si contrappongano ostacoli di natura soggettiva inconscia. La borghesia arretrata e spiritualistica di un paese sottosviluppato come il Messico opta per una *cristallizzazione della storia*; poichè ha perduto qualsiasi funzione progressiva si oppone al cambiamento in quanto tale; il timore della rivoluzione si trasforma in timore del cambiamento tout-court, il timore immobilizzante dell'adeguamento, diventa ragione della sua distruzione. Buñuel tende a sottolineare questo aspetto: la claustrazione — come sottrazione alla storia — e insieme estremo rifugio dell'immobilismo e scatenamento della nemesi storica (1). Distrutta così sul piano storico, la borghesia come classe è aggredita sul piano esistenziale e degli elementi concreti che la caratterizzano. Il naufragio serve a rivelare la realtà al di là delle apparenze: sotto la scorza della correttezza, del savoir faire, dei valori da gentleman emerge una natura autentica fatta di egoismo, ipocrisia, violenza, inibizione, stupidità, compromesso, verginità davanti. In questa prospettiva Buñuel ricorre ai metodi consueti ed estremamente personali di demistificazione, che vanno dall'aperta irrisione all'humor nero, dalla botta in testa al tocco sottile.

Accanto ai frammenti di dialogo privi di senso del tipo citato sopra, si susseguono i dialoghi o frammenti che testimoniano dell'idiozia di chi li sostiene (2). « Mi prometta di condurmi a Lourdes quando sarò guarita e di comprarmi una Vergine di caucciù lavabile »; il dialogo delle madame che si raccontano quello che hanno visto al cesso: « Ho alzato il coperchio e ho visto un immenso precipizio... e in fondo le acque limpide di un torrente »; « Sì, e prima che mi sedessi un'aquila è passata qualche metro sopra la mia testa »; « A me il vento ha scaraventato un nugolo di foglie secche in faccia... ».

(1) Il quadro fornito da Buñuel si riferisce sì a una borghesia arretrata — qui come in altri film — come sovente è stato rilevato anche in forma di critica. Bisogna però osservare due cose: 1) che questa borghesia non appartiene al passato soprattutto in paesi neocoloniali tipo il Messico, proprio perché giuoca un ruolo fondamentale di sostegno dell'imperialismo internazionale più avanzato; 2) che questo tentativo di cristallizzazione della storia, messo in luce come fondamentale da Buñuel, è effettivamente tale, come mostra chiaramente, ad esempio, Solanas in *La hora de los hornos.*

(2) Molti dialoghi citati nel corso di questa recensione sono stati tagliati in tutto o in parte nell'edizione italiana del film.

Biblioteca Gino Bianco

Un altro esempio: Blanca: « Quantunque lei sia il colonnello più giovane dell'esercito, non è nè patito dell'onore, nè eroico ». Il colonnello: « Blanca ho orrore del rombo dei cannoni »; Blanca: « Ma la Patria, allora? »; Colonnello: « La Patria è un insieme di fiumi che si gettano in mare »; Blanca « Il mare che è la Morte! »; Colonnello: « Ecco, morire per la Patria ». O i dialoghi che attestano il cinismo naturale e la compassione ipocrita da patronessa di beneficenza cristianamente-umilmente convinta della sua superiorità sul popolo. Ana: « ... Che notte! Non mi sono sentita così male neppure in occasione dell'incidente del treno di Nizza... ». Rita: « Ma ha avuto un incidente ferroviario? Interessante! »... Ana: « Mi aggiravo intontita... come una pazza... Il vagone di terza classe pieno di popolani... si era schiacciato come un'enorme fisarmonica... E all'interno... Che macello! Devo essere insensibile perchè non mi sono affatto commossa davanti al dolore di quegli infelici... ». Letizia: « Ho fame ». Silvia: « Insensibile, lei che è svenuta sfilando davanti al corpo del principe Luttar?... »; Ana: « Come può paragonare? Come si poteva restare insensibili alla grandezza della morte... di questo magnifico principe... che fu nostro amico?... Il suo nobile profilo »; Letitia: « Non si fa colazione in questa casa? »; Rita: « Io credo che le genti del popolo, le classi inferiori, siano meno sensibili al dolore... » « Ha mai visto un toro ferito? Impassibile!... ». Sul piano dei rapporti, esemplare è quello Nobile-moglie-amante, come del resto gli screzi tra claustrati che costellano il film e mettono in evidenza la violenza latente e l'odio reciproco. E' vero che questi screzi finiscono per lo più di essere soffocati e messi a tacere in ottemperanza alla correttezza formale, ma questo avviene appunto perchè tutti agiscono ispirati da un implicito senso di autoconservazione di classe. Non è uno dei più piccoli meriti del film quello di mostrare l'educazione, la buona creanza, come strumento e frutto dell'autoconservazione di una classe privilegiata.

Per dimostrare l'impossibilità della liberazione, Buñuel ricorre tra l'altro, sotto forme diverse, a due temi tipici della sua opera: l'amore e la religione. Da una parte è l'impossibilità di un amore che si realizzi liberamente, senza essere soffocato dalle regole codificate della convivenza sociale e dalle inibizioni che si ripercuotono sugli individui. Nell'*Age* l'amore liberato (l'*amour fou*) è esaltato come segno della libertà e dell'autenticità; nell'*Angelo* l'impossibilità di questo amore è uno dei segni dell'impossibilità strutturale e storica della liberazione, anche solo individuale, per gli appartenenti alla borghesia. Beatriz e Eduardo conoscono la passione, ma sotto una forma malata e torturatrice: l'unico sbocco possibile è il suicidio. L'impossibilità di vivere la passione fa loro scegliere la morte. Del resto, anche gli altri rapporti amorosi si trascinano in una forma ancora più ambigua e inibita. Confronta ad esempio il rapporto torbido e ipocrita tra i supposti fratello e sorella e il caso della Valkyria (Ana: « La verginità si adatterebbe di più alla Valkyria... »; Leandro: « Alla Valkyria? »; Ana: « Sì, Letizia... la chiamo così perchè è selvaggia... e vergine »; Leandro: « Vergine, lei crede? »; Ana: « Si dice che conservi ancora questa cosa. Si tratta probabilmente d'una perversione »).

D'altro lato, Buñuel conserva anche nell'*Angelo* il consueto atteggiamento critico e derisorio nei confronti della religione, anche se abbandona il blasfemo aperto caratteristico di altre sue opere (*L'Age d'or* e poi *Viridiana*, il finale di *El*, l'inizio di *Susana*, ecc.). Se nell'*Age* dovevano — secondo la sceneggiatura originale — comparire alla fine, quali protagonisti della « più bestiale delle orge » (quella nel castello di Seligny delle *Centoventi giornate di Sodoma*) i rappresentanto delle quattro religioni più diffuse, nell'*Angelo* sono attaccate, anche se in forma diversa, le tendenze mistico-religiose di una borghesia spiritualista, che vanno dal cattolicesimo vero e proprio alla massoneria, al demonismo. In primo

Biblioteca Gino Bianco

luogo il Te Deum che i naufraghi fanno voto di celebrare in caso di liberazione, sarà la causa stessa della loro claustrazione definitiva in una chiesa invasa da agnelli; poi, i rumori lancinanti di una sega in primo piano dopo immediatamente, questo dialogo: Voce del Nobile: « Guarda là in alto,... in cima... Lo vedi? »; Letizia (off, su panoramica di catena montagnosa): « Il Papa!... »; Nobile off: « Si è lui, com'è solenne e maestoso! Lo si direbbe un guerriero. »; ancora, il sacrificio dell'agnello pasquale, ecc. Al pari del Te Deum sono vani e inefficaci i ridicoli esorcismi dei framassoni e le pratiche di un'adepta della Cabala che ha riempito la borsa di zampe di gallina e di piume.

« Il mistero, elemento essenziale di ogni opera d'arte, è in generale assente nei film. Autori realizzatori e produttori si danno un gran da fare per non turbare la nostra tranquillità lasciando chiusa la meravigliosa finestra dello schermo sul mondo liberatore della poesia. Preferiscono far si che rifletta soggetti che si presentano come un seguito della nostra vita ordinaria, ripetere mille volte lo stesso dramma o farci dimenticare le ore penose del lavoro quotidiano. E tutto questo naturalmente sanzionato dalla morale abituale, la censura governativa e internazionale, la religione, dominato dal buon gusto e condito di humor bianco e altri imperativi prosaici della realtà ». (Conferenza di Buñuel all'Università di Città del Messico, 1953).

Buñuel intende l'arte, — e in particolare il cinema che in questa prospettiva svolge una funzione privilegiata — come strumento di rivelazione d'un altro mondo, visione integrale che rompe i confini del quotidiano per far posto al fantastico. Tuttavia il reperimento del fantastico non si risolve in una operazione gratuita, fine a se stessa, in una evasione pura e semplice nel *divertissement*, ma svolge un ruolo conoscitivo mostrando la relatività e la inaccettabilità dell'ordine presente. Il fantastico ha funzione di disinibizione: è stimolo alla liberazione e alla realizzazione completa della personalità latente, è creazione di un mondo altro che si contrappone radicalmente a quello attuale e determina uno squilibrio che rende impossibile la reintegrazione o comunque l'accomodamento. In questo senso è incitamento alla rivolta, « anche se non propone direttamente una soluzione », a differenza di quel realismo, che, rimanendo prigioniero dell'aspetto ordinario del mondo, non scorge la possibilità di liberazione dal reale effettuale. Secondo Buñuel, infatti, il realismo finisce sempre per essere riaffermazione o, nel migliore dei casi, accettazione più o meno critica, delle leggi ideologiche che reggono il mondo attuale. Leggi ideologiche dalla sicura connotazione di classe, come Buñuel s'impegna, lungo tutta la sua opera, a sottolineare, precisando così la natura del suo fantastico e l'obiettivo contro il quale è diretto. (In un film considerato solitamente come realistico come *Los Olvidados*, la sequenza del sogno attinge una dimensione eversiva ben più efficace di quella del coté « realistico » di denuncia sociale). Proprio perchè il mistero, il fantastico, hanno mostrato tutta la merda del realismo razionale e la sua funzione conservatrice, Buñuel può proporre, ad esempio nell' *Angelo*, l'irrazionale come la forma più adeguata alla negazione determinata. In questa prospettiva vengono così superati, da un lato, l'indeterminatezza e l'astrazione della negazione isterica e alienata, proprie di un filone del cinema e dell'arte contemporanea, dall'altro, la semplificazione dei dati e il facile superamento delle contraddizioni in un generico e ottimistico realismo, tipico di ideologie che si vorrebbero critiche.

Il legame tra i procedimenti antirealistici e la negazione concreta e storica della borghesia è attestato nell'*Angelo* anche dall'uso della ripetizione, che, non solo crea una profondità fantastica attraverso il *dejà vu*, ma vale come segno della necessità interna di un mondo immutabile negato al progresso. Ripetizione del-

Biblioteca Gino Bianco

l'ingresso degli ospiti nella casa di Nobile, ripetizione di dialoghi insensati, di gesti gratuiti, di immagini, sino alla ripetizione generale di un'intera situazione, che fa scattare la molla della temporanea liberazione: si rivelano così progressivamente l'immutabilità e la cristallizzazione di una classe che vuole presentarsi come mondo.

La metafora globale dell'*Angelo* non è metastorica nè puramente esistenziale (a differenza, ad esempio, di quella di Kafka). Non teorema sulla borghesia dimostrato dall'interno, nè correzione moralistica di deviazioni o eccessi, nè risoluzione dei conflitti nella sublimazione soggettiva: la proposta di Buñuel va qui nel senso di una rappresentazione metaforica, fondata sul fantastico, del mondo presente in una sua forma essenzializzata, in modo da cogliere nelle leggi di funzionamento la contraddizione interna, rivelando in prospettiva la necessità storica. La dimensione di sogno del film testimonia che il sogno di Buñuel è il mondo liberato che solo può seguire al rovesciamento della borghesia: nè Nobile, nè San papa Giovanni Agnelli, nè Eduardo e Beatriz, nè Pasolini, nè il teorema di Tartaglia, nè Pietro II Ingrao, nè Fiorentino I Sullo, nè la lotteria di Capodanno, nè il lotto dei Kennedy, nè Aristarco, nè Aristotele e Jacqueline, nè De Gaulle, nè Olivetti, nè Antonioni, nè Lady Bird, nè l'I.B.M., nè Pietro XLVIII Nenni, nè Kossighin, nè Gillo e Franco, nè Dayan, nè Jan Palach, nè Micciché, nè Voria, nè Dubcek, nè Santa Teresa del Bambino Gesù, nè Togliattigrad, nè Martin Pescatore potranno realizzarlo.

Piero Arlorio e Paolo Bertetto

L'ANGELO STERMINATORE (El Angel Exterminador); **rg** Luis Buñuel; **sogg** dal cinedramma di Luis Alcoriza e Luis Buñuel « I naufraghi di via della Provvidenza », adattamento della pièce inedita di Jose Bergamin « Los Naufragos »; **scenegg** Luis Buñuel; **fot** Gabriel Figueroa; **mus** da Scarlatti, « Te Deum » vari e Paradisi **scenogr** Jesus Bracho; **mont** Carlos Savage; **prod** Gustavo Alatriste (Uninci e Films 59) **distr it** PAC; **origine** Messico (1962); **con** Silvia Pinal (Letizia la Walkyria), Jacqueline Andere (Alicia), Augusto Benedico (il dottore), Luis Beristain (Cristian), Antonio Bravo (Russel), Claudio Brook (il maggiordomo), Cesar del Campo (il colonnello), Rosa Elena Durgel (Silvia), Lucy Gallardo, Enrique Alvarez... **durata** 95'.

Ombre rosse è in vendita nelle seguenti librerie

ABANO TERME Abano Libri; ALBA Cinecircolo « Il gallo »; BARI Cravero; BERGAMO La Bancarella; BRESCIA Amante; BOLOGNA Feltrinelli, Palmaverde, Zanichelli; CAGLIARI Murru; CATANIA Agenzia Einaudi, La Cultura; COMO Edicola Pipitone; COSENZA Circolo « Mondo nuovo »; CREMONA La Rateale; FIRENZE Feltrinelli, Marzocco; GENOVA Feltrinelli-Athena, Vallardi; LA SPEZIA Circolo « Charlie Chaplin », Rescio; MANTOVA Minerva; MESTRE Galileo; MILANO Algani, Casiroli, Corsia dei Servi, Centro Univ. Cinematogr., Di Brera, Einaudi, Feltrinelli, La Città, Milano Libri, S. Babila; MODENA Rinascita; NAPOLI Colonnese, Dante Alighieri, Deperro, A. Guida, M. Guida, L'incontro, Leonardo, Macchiaroli, Minerva, Treves; PADOVA Draghi, Liviana PARMA Universitaria; PALERMO Agenzia Einaudi, Dante, Flaccovio; PERUGIA Betti, Le muse; PISA Feltrinelli, Frantz Fanon; PORDENONE Minerva; ROMA Bocca, Dell'Oca, Ercoli, Feltrinelli, Filmstudio 70, Al Ferro di Cavallo, Godel, Quattro Fontane, Rinascita, Tombolini; ROVERETO Kinger; SAVONA Dello Studente; SIENA Bassi; TARANTO Filippi; TORINO Ape d'Oro, Book Store, Centro Univ. Cinemat., Hellas, Il Torchio, Stampatori; TRENTO Monauni; TREVISO Canova, Marton; TRIESTE Borsatti, Italo Svevo; UDINE Tarantola; URBINO La Goliardica; VENEZIA El fontego, Serenissima; VERONA Ghelfi Barbato; VICENZA Gall. 2 Ruote.

Concessionarie per la distribuzione
PIEMONTE, LIGURIA, Elio Benoldi, via Mercantini 4, 10127 Torino; LOMBARDIA Italico Cappellano, via Bartolozzi 23, 20137 Milano; TRE VENEZIE Paolo Massaro, via G. Galilei 23/25, 35100 Padova; EMILIA ROMAGNA, TOSCANA, UMBRIA Sergio Budai, via S. Stefano 75, 40125 Bologna; LAZIO, ABRUZZO MOLISE Roberto Napoleone, via Germanico 109, 00192 Roma; CAMPANIA, PUGLIA, CALABRIA, SICILIA, SARDEGNA Giuseppe Giudici, via Latilla 4, 80134 Napoli.

Biblioteca Gino Bianco

Violenza per una giovane

IL BIANCO E IL PRETE

1. Considerato da molti critici un film minore, una tappa di riposo del grande Buñuel alle prese in quegli anni con opere di più grande respiro, questo film poco conosciuto e mal distribuito è invece una delle opere più fresche e limpide nella produzione del regista aragonese. E' vero che, inserito cronologicamente tra *Nazarin* prima e *Viridiana* dopo, questo *Violenza per una giovane* (titolo originale *The young one* o *La joven*), girato nel 1960, venne probabilmente sottovalutato per il peso e la complessità delle polemiche sorte riguardo ai due film citati prima, che più di questo avevano una ricchezza polemica e dissacratoria per il tipo di discorso sulla religione che Buñuel vi svolgeva. Ma ora, visto in prospettiva con tutta la produzione buñueliana parimenti presente, non si può non riconoscere l'esemplarità di *Violenza per una giovane* che non si situa come caso isolato di opera «distaccata» nella filmografia del più appassionato dei registi moderni, ma appartiene invece ad una ben radicata tradizione, ad un filone di ricerca in cui Buñuel frena la sua virulenza e il suo estro, ma contemporaneamente approfondisce la sua riflessione sull'uomo, sui pregiudizi che lo condizionano, sulle sue paure ed esitazioni, servendosi di altre armi ma non per questo meno affilate. In questo senso *Violenza per una giovane* è parente di altre opere che segnano la carriera di Buñuel come dei momenti di precisazione alla ricerca di una più vasta comprensione (anche del publico) e di una maggiore chiarezza: *Le avventure di Robinson Crusoe* che ha in comune con *The young one* lo stravolgimento del mito del buon selvaggio e il ripristino di una serie di valori essi soli riconosciuti importanti, come la solidarietà umana, il rispetto e l'amicizia, mezzi che servono all'uomo per superare la solitudine in cui si trova. *Amanti di domani* in cui ai temi della solidarietà e dell'amore si aggiunge quello della lotta sociale, e che ha anch'esso come costante stilistica che unifica questi film la calma «logica» della rappresentazione. Infine *L'isola che scotta*, film politico di una continua attualità che sviluppa un discorso sul fascismo e sulla complicità responsabile di chi non lo combatte. Il fascismo che germina insensibilmente in ognuno, vanificando ogni tentativo di riformismo, come il razzismo della *Violenza* è naturalmente una componente di un certo tipo di società.

2. Buñuel si modera espressivamente, razionalizza, esemplifica senza semplificare, anzi, va molto più in là perchè evita ogni schematismo e riesce a riprodurre una realtà significativa per la ricchezza delle sue implicazioni, per le contrapposizioni di caratteri e di situazioni, per la coloritura realistica dei suoi personaggi. *Violenza per una giovane*, anche scenograficamente è sfrondato di ogni orpello, di decorazioni e simbolismi altrove significativi ma qui superflui per evidenziare una realtà che ha in sè valore semantico. Lo stile, quindi, oltre al racconto, è depurato e lineare. Si tratta forse di uno dei più semplici film di Buñuel e di uno dei suoi più belli. Non si vuole qui rifiutare o sminuire quello che è il ca-

Biblioteca Gino Bianco

rattere più significativo del regista spagnolo, la sua violenza dissacratoria, la fantasia liberatrice, ma semplicemente mettere in risalto come la sua genialità sappia adeguare la espressione stilistica all'assunto del film: lo stile è perfettamente funzionalizzato al tipo di realtà rappresentata. Non per questo mancano elementi surrealisti cari a Buñuel; come il risalto dato agli oggetti in funzione del loro valore espressivo, le scatole di cibo che il negro prende nella capanna, le armi per difendersi che lo fanno passare dal rango di uomo fuggitivo a quello di uomo pronto a combattere per la sua integrità, e gli animali, la lepre scuoiata appesa al muro o la volpe nel pollaio, tutto contribuisce oltre che a precisare più realisticamente un ambiente, a creare un'atmosfera pregnante di significati e a suggerire paralleli (il negro è per il guardiacaccia una preda come qualunque altro animale).

Anche il paesaggio e l'ambiente geografico in cui si svolge il film è funzione della esemplarità della situazione rappresentata. Nell'isola vivono Miller, il guardiacaccia, e la ragazzina rimasta orfana. Non ci sono contraddizioni nè problemi in questa situazione di isolamento che non è solo geografico ma anche ideologico. Poi, la comparsa di elementi estranei, prima il negro poi il pastore e il battelliere, fa sì che nascano le contrapposizioni e il conflitto che si scatena mostra quale è la vera realtà. L'isola è un ambiente mistificatorio nella sua pace e serenità e quindi non rappresenta una vera possibilità perchè non resiste alla presenza dell'imprevisto. Buñuel la descrive dapprima con minuzia nel suo aspetto selvaggio, « naturale » e affascinante; le inquadrature sono molto belle perchè ciò che si vuol rappresentare è bello, ma si tratta solamente di un ambiente. Poi intervengono i reagenti e l'ambiente non conta più, o meglio, cambia dimostrandosi via via ostile, o favorevole al negro quando lo nasconde, sereno o tempestoso in un continuo mutare in sincrono con lo svolgersi della vicenda. Tutto si svolge come in una reazione chimica che Buñuel prepara con cura: messi insieme i reagenti, non gli resta pù che osservare e descrivere. E naturalmente descrive da par suo.

3. L'obbiettivo principale di *Violenza per una giovane* è il razzismo più o meno latente dei suoi personaggi. Non si tratta, come hanno detto molti (Kyrou e Buache fra gli altri) di un film su una lolita (e, l'affermazione che dopo questo film nessuno avrebbe più dovuto portare sullo schermo *Lolita* è in questo senso ridicola) perchè il personaggio della ragazzina ha una funzione ben diversa. Non è prevenuta contro il negro e si comporta con lui come con qualunque altra persona, è l'innocenza senza pregiudizi. La ragazza e il negro sono persone « normali » nei loro rapporti, mentre con gli altri si trovano ad essere i principali elementi di conflitto: il negro scatena la reazione del guardiacaccia, e la ragazzina prima è oggetto di desiderio per Miller, poi rivelando quella che è successo, contrappone il guardiacaccia al pastore.

La ragazza è senza dubbio il perno attorno a cui ruotano i rapporti interpersonali nel film senza che lei agisca mai direttamente, ma creando con la sua sola presenza le condizioni per nuovi svolgimenti. Da quando Miller abusa di lei, diventa il motore inconscio dell'azione. E questo perchè? Perchè Miller, inseguendo il negro accusato di aver violentato una donna bianca, è preso tra la sua rabbia di bianco razzista e il disagio per aver, lui, veramente violato la ragazza. Spera che nessuno venga a saper niente, ma presto si trova di fronte il pastore indignato. Così il guardiacaccia si trova improvvisamente ad essere anch'egli vittima di un pregiudizio, come il negro: il giudizio sociale per uno, quello razziale per l'altro. Questa nuova situazione rende simili in parte il negro e il guardiacaccia. Miller aveva già prima imparato a rispettare il negro quando questi gli aveva portato via i fucili, e già da allora si era reso conto che la sua ap-

Biblioteca Gino Bianco

Luis Buñuel

parente superiorità era basata su rapporti di forza e nient'altro, e che una volta scalzati questi, egli era completamente in balìa del negro. Ora, ancora una volta, si trova ad essere in una posizione di inferiorità. Come il negro, deve difendersi. E così, dopo aver imparato a rispettarlo, lo capisce e diventa in qualche modo suo alleato. La solidarietà (vera o di convenienza?) cambia un'altra volta la situazione e Miller aiuta il negro a fuggire.

Chi non viene toccato dalla solidarietà nè dall'amore è il pastore, la cui unica preoccupazione è quella di battezzare la ragazza e portarla via dall'isola. Egli si muove nella situazione di odio e di violenza che si è creata tra il negro e i due bianchi con una insensibilità magistrale. La sua morale lo sollecita quando viene a sapere che il guardiacaccia ha violentato la ragazza, ma non lo turba per nulla il vedere il negro incatenato al palo, e il razzismo spunta anche in lui quando deve dormire nel letto che era stato del negro. Il pastore è forse il personaggio più negativo del film perchè il più rappresentativo: è il depositario delle convenzioni morali e sociali correnti, quelle per cui si adottano pesi e misure diversi a seconda delle occasioni. Il suo razzismo, per Buñuel, è il più odioso perchè il più ipocrita ed anche il più comune, quello presente in forma larvata in tutti, che fa parte della vita quotadiana delle persone che vivono in ambienti multirazziali. Per questo nessun film « democratico » ha mai raggiunto una esemplarità pari a *The young one* (che è una coproduzione messico-statunitense) perchè in un attacco diretto contro il razzismo è facile rimanere a livello di enunciazione limite e di principio che faccia leva sul generico senso della giustizia che mette tutti d'accordo; Buñuel invece con questa situazione « anormale » e realistica ottiene una ricchezza di implicazioni insolita (per gli altri) e una forza espressiva del tutto convincenti.

4. Violenza e calma si intrecciano nel film componendosi armoniosamente, e ogni elemento si inserisce al posto giusto. Non mancano i momenti di tensione drammatica e di scontro ma tutto è unificato nel tono della narrazione calmo e disteso. La realtà rappresentata non ha più bisogno di accessori stilistici ad interpretarla e diventa emblematica nella sua chiarezza. Così surrealismo e naturalismo sono espressivamente unificati in una più ampia visione. Si è parlato di

Biblioteca Gino Bianco

Rousseau e Defoe, del tema dell'uomo di natura per *Violenza per una giovane*, ma il film va in senso contrario alla grande tradizione naturalista, come già era stato per il *Robinson Crusoe*. I rapporti umani sono per Buñuel rapporti di forza, e su questi si scontrano le situazioni e avvengono i mutamenti. Ogni vicenda umana è nient'altro che il tentativo di mantenere o modificare questi rapporti. Robinson, cristiano e colonialista, catechizza Venerdì per poterlo sottomettere, Miller tratta il negro come un servo. Ogni violenza è connaturata ad un'ideologia, e ogni ideologia si ricopre di convenzioni sociali e morali. Buñuel scopre la falsità di queste convenzioni e le manifestazioni della violenza nelle sue varie forme. Umanista irriducibile, egli demistifica la realtà con un distacco apparente e una partecipazione totale. I valori in cui crede li propone ogni volta allo spettatore: la solidarietà, la comprensione, l'amore soprattutto. Sta all'uomo servirsi di questi mezzi e rinunciare alle continue sopraffazioni.

Anche in *Violenza per una giovane* la prospettiva finale è questa: l'unità è ricomposta all'ombra del rispetto-solidarietà che si è creata tra il negro e il guardacaccia. Dopo aver raggiunto l'acme della tensione drammatica, la vicenda si stempera nella nuova atmosfera che si è creata. Il pastore, il battelliere e la ragazza se ne vanno dall'isola e rimangono, non più contrapposti ma uniti in una complice intesa, Miller e il negro. Tutto anche la natura pare allargarsi a questo sentimento di quiete. La realtà drammatica diventa aspirazione di pace, utopia realizzata e Buñuel la tratteggia con ironia. Il diverso atteggiamento di Miller è una possibilità, ma non si sa quanto vera e consistente. L'ironia delle cose riempie a questo punto le immagini sconcertando lo spettatore. Buñuel conclude il film nell'isola ridiventata « anormale » nel suo isolamento, microcosmo cristallizzato in un momento felice ma perciò stesso impossibilità reale ad un vero e totale superamento delle contraddizioni. Il segno di ciò è nell'inquadratura finale, di un oleografismo canonico, tanto perfetta e « melo » da costituire la sublimazione del lieto fine, con il guardiacaccia che guarda il negro allontanarsi sul mare in una scena incorniciata da un ampio e frondoso albero. Di questa inquadratura così smaccatamente « Columbia », Buñuel si serve per sorridere sulle illusioni e per invitare ad andare al di là delle apparenze.

Oscar Chiantore

VIOLENZA PER UNA GIOVANE (The young one o La Joven) **rg** Louis Buñuel; **scenegg** L. Buñuel, H. B. Addis dal romanzo di Peter Mathiessen; **fot** Gabriel Figueroa; **mus** Leon Beff; **prod** Columbia; **orig** Messico-Usa (1960); **con** Zachary Scott, Bernie Hamilton, Key Mursmann, Claudio Brook, Graham Denton; **durata** 96'.

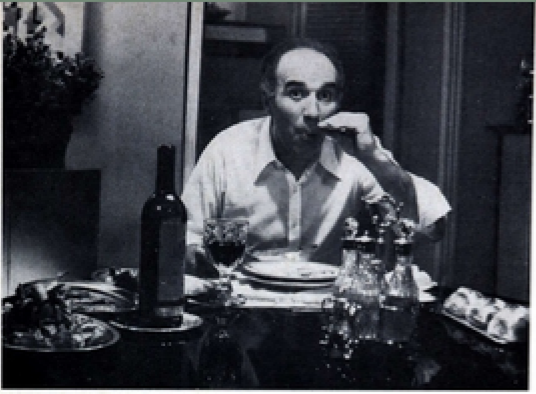
QUADERNI PIACENTINI

SOMMARIO del n. 37, marzo 1969

Vittorio Rieser, Mario Volterra Movimento studentesco, P.C.I. e centro-sinistra (I. Politica attuale del capitalismo italiano; II. Aspetti nuovi nella politica del movimento operaio; III. Problemi del movimento studentesco); **Cesare Cases** Un barca carica di utopie; **Fabig-Oberlercher** L'avvenire dell'Università; **S.D.S. di Amburgo** Progetto di legge sull'Università; **Sergio Bologna - Francesco Ciafaloni** I tecnici come produttori e come prodotto; Dichiarazioni di Douglas Bravo sull'invasione della Cecoslovacchia; **George Rawich** Le radici storiche della liberazione nera; **Enrico Deaglio** Condizione dello studente e ideologia del medico; **Franco Cavallo** Lotta contro gli ospedali psichiatrici; **Giorgio Gabella** Nuova didattica universitaria; **Giuseppe Natale** L'occupazione dell'ex Hotel Commercio a Milano; **Giorgio Backhaus** Urgenza dell'organizzazione; SCHEDE: Un'antologia di Mao (**E. Masi**); Luoghi comuni sul maggio francese (**B. Beccalli**); La Chiesa nella controrivoluzione (**G. Bouchard**); Robinson emancipato da Venerdì (**C. Cases**); Due riviste americane.

Redaz. e amm.: 29100 Piacenza, via Poggiali 41; fascicolo di pp. 160, L. 500. Abbonamento a 5 fascicoli L. 2000 (estero L. 2500). Versamenti sul ccp 25/10384 intestato alla rivista.

Biblioteca Gino Bianco



"Dillinger è morto" di Marco Ferreri (foto BMC Studio, Roma)

IL CINEMA ITALIANO

Intervista a Marco Ferreri

LA CORAZZA E IL BARACCONE

Nei confronti del resto della tua opera, la scelta del referto comportamentistico non ci sembra un superamento della metafora aggressiva che è tipica anche quando meno riuscita.

Dillinger è una storia che porto in testa da un pezzo, e che si collega a quella dell'*Uomo dei palloni*, che mostrerò presto integralmente. L'interesse per questa storia è vecchio, e sarei d'accordo con chi pensasse che il film rappresenta un cedimento rispetto alla linea portata avanti nei miei film; d'altronde, basta a dimostrarlo l'indice di gradimento del film, l'unanimità della critica, che si è creata proprio perchè il film è innocuo, proprio innocuo. Anche questa è una cosa equivoca, no?

Il risvolto finale, l'ambiguità dell'evasione, si rifà comunque al tuo discorso di fondo e forse vuol correggere quella del film...

Il finale vuole essere certamente una svolta positiva nel discorso di tutto il film: ma questo tipo di ambiguità mi pare meno vivo e provocatorio di quella degli

Biblioteca Gino Bianco

altri film miei. E' però fondamentale in *Dillinger*, perchè dà il senso a tutto il discorso, è quasi la ragione del film. Che, d'altra parte, è ambiguo tutto.

La minuziosità dell'azione implica qualche volta un coinvolgimento del regista, qualche briciolo di identificazione?

No, no.

Nel film si è lodato soprattutto l'estremo rigore, l'assenza di cadute, la coerenza. Rispetto agli altri film, era più facile da raggiungere ,e questo tipo di giudizio mi pare ambiguo anch'esso... L'unità del film deriva non solo dal soggetto molto più lineare ma anche da certe scelte tecniche: per esempio il fatto che vi sia così poco dialogo, che invece sia essenziale il suono, ecc.

Degli oggetti e dei meccanismi che il protagonista usa, i più hanno un significato evidente. Ma vorremmo che insistessi sul perchè del filmino sulle mani, e anche sulla funzione che attribuisci, tra i pezzetti televisivi, ai brani del film underground e all'intervento di Aprà.

Le mani? Una forma di feticismo mio, ma anche un elemento del personaggio, che ha sempre le mani in azione, che manipola, fa. E' l'esasperazione di un dato ossessivo, portato infine ad aver vita al di fuori del personaggio, ad essere oggettivato nel filmino. Quanto alla tv, sì, l'essenziale era dar l'idea della non-penetrazione del linguaggio, dell'inutilità delle parole, che cercano di rendere certe idee ruotando attorno, senza penetrazione. Anche questo è un dato esasperato, che vuol dare il senso della vacuità di tanto linguaggio parlato.

Ritieni possibile un cinema all'interno del sistema che possa servire a romperlo, a contribuire alla crisi?

Il canale cinematografico è in grado di assorbire tutto, l'operazione che bisognerebbe fare è esterna al film: non quella di fare un certo cinema invece di un altro. Ci sarebbe da smantellare certi organismi, da formare gruppi diversi... Finisce che il valore dell'opera è fuori del film più che nel film. I canali sono i soliti, normali, e lavoriamo su un terreno che non è solido: il cinema come arma contro-alienante, è un tema che in fondo bisogna riconoscere che nessuno ha mai considerato seriamente. *Dillinger* può servire per venti persone... Io faccio un cinema che poi è visto e apprezzato dalle mille persone che più detesto, perchè sono tutte piccole caste, di uomini di cultura, quelli delle gallerie e dei cinema d'essai, i clan, la gente più odiosa insomma, quella che mi sta più antipatica... Il mio prossimo film sarà proprio per questo un film alla mia vecchia maniera, molto più provocatorio; voglio fare un cinema di cattivo gusto, ecco. Non so neanche se è la strada giusta. Credo che neanche questo serva granchè. Ho visto giorni fa un film cubano, *Juan Qu.n Quin*, e mi è sembrato che ci sia molto da imparare: c'è una lezione per il pubblico, fatta col tono giusto, col linguaggio che può capire il pubblico che al regista interessa. E' riuscito a smitizzare un personaggio western, a insegnare come si portano via le armi, eccetera, e sempre trovando la strada migliore perchè il pubblico ci pensasse su divertendosi.

Per che pubblico vuoi fare i tuoi film?

Per che pubblico? Uno è costretto a porselo, questo problema, sempre più spesso, man mano che si va avanti... Un film serve se serve a qualcosa anche politicamente. *Dillinger* non serve a niente, piace al ghetto della cultura. E chi se ne frega... Neanche la provocazione serve più, viene digerito tutto. Quello che oggi manca è rendere attivo lo spettatore, la gente. Ma come? Forse era meglio, anzi era meglio senz'altro, agli inizi, ai tempi di Méliès, il baraccone... veicolando col baraccone, nel baraccone, cose diverse, nuove per le masse. Bisogna pensare seriamente alla gente che va al cinema, ai soldi del pubblico. Fosse solo

Biblioteca Gino Bianco

possibile tornare al baraccone...! L'operaio che esce dal lavoro stanco morto, perchè dovremmo farlo lavorare altre due ore ancora? per dar soddisfazione a noi? Vogliamo dargli, del tutto all'interno del sistema, cose che lo scaraventino fuori, cose che non si capisce mai bene che senso hanno, che utilizzazione possono avere. Rischiamo di fregarlo anche noi. E' anche una questione di linguaggio. Per esempio, perchè a *Ombre rosse*, invece del linguaggio aristocratico e da Pierini che usate, non prendete a modello la *Lettera a una professoressa*, voi che pretendete di proporre cose politiche e nuove?

Credi all'utilità di un circuito d'essai, a una sorta di contro-circuito?

Per fare che? Per proiettare cosa? Per *Dillinger*, certo, ho chiesto ai distributori di fare uscire il film, dopo le prime, nei locali piccoli, quelli che fanno già un po' da pre-catena d'essai. Ma non è una cosa molto importante, anzi... Che cosa si manderebbe in questi circuiti? Educare il pubblico? Col solito paternalismo? La gente è condizionata a vedere certe cose, ma forse sbagliamo anche noi: un cortocircuito con Ponzi, Orsini, i Taviani, Pasolini, Bertolucci, io... che unità ci sarebbe? Che senso avrebbe? E' un frutto del sistema anche questo. Ormai diventerà rapidamente una moda, certi esercenti si accorgeranno che frutta, come in Francia, e ci si butteranno. Ci arriverà persino Amati, vedrete. Il cinema d'autore, si dice. Sì, appunto, un cinema personalistico. Prendiamo *I dannati della terra*, un film politico, eppure anche quello è difficile, personale, è già complicato nel testo (il film non l'ho ancora visto). Certo un contro-circuito serve per scambio di esperienza, per vedere qualcosa di decente, ma è qualcosa di egualmente integrato, niente da fare. Forse bisognerebbe fare come Rossellini, che è l'unico, mi dispiace dirlo, che ha capito certe cose. *La presa del potere* è un film importante, e anche le sue idee sul cinema didattico, un cinema di non-finzione.

Ma allora, perchè continui a fare del cinema "nel sistema"?

Già, perchè continuare. Bisognerebbe trovare delle formule, una formula più popolare. E' giusto fare la provocazione? Conviene? Le idee sono confuse, certo, ma non tanto da non sapere che il cinema che facciamo non serve a niente. E che ogni discorso finisce per essere, in questa situazione, personale. Senza risultati per l'onestà come per il suo contrario, e non servo a niente io come non servite a niente voi. Anche perchè manca il discorso politico al quale riferirsi... e gli studenti non possono esserlo troppo, con tutti i loro difetti. Questo non vuol dire che non bisogna tentare, per un regista, di rompere l'isolamento, di cercare un discorso di gruppo. Ma non quello del gruppo specialistico, quello cretino degli « amici da cineteca »... E' ridicolo, e poi incoerente. Prendiamo l'amore per il cinema americano, perchè l'hanno abbandonato adesso? Si spostano al « nuovo », ma non si rendono conto che il discorso è sempre a monte...

Ma tu hai comunque parlato di un cinema "popolare"...

Si potrebbero anche ipotizzare due strade: quella di un cinema attivo che possa fare la gente direttamente, con gruppi di base che si creino da sè il loro cinema e il loro circuito, allora sì che si potrebbe parlare di un circuito differente per un cinema differente. E poi, bisogna cercare di ritrovare una forma di spettacolo che arrivi al popolo, che « rompa ». Non è tanto un paradosso, quello di pensare che un film come *Il medico della mutua* fatto da gente seria possa essere più utile di *Dillinger*, anche mantenendo la risata, « piacendo » al pubblico... Ma col materiale e con gli uomini che ci sono, come si fa? Non si arriverebbe lontano. Gli onesti? Più lo sono, e più sono malati di individualismo e di moralismo, più si saldano addosso la corazza...

a cura di G. Fofi e R. Savino

Biblioteca Gino Bianco

Dillinger è morto

ANDREMO A TAHITI

1. *Dillinger è morto,* a Ferreri spiacendo, è un film grosso, come la sua panza. Per la sua riuscita « perfetta ». Per le proposte di cinema possibile nel marasma indigeno. Su un registro più meditato, dove rispetto ai film pecedenti l'aggressività è meno diretta ma più profonda, Ferreri ha intessuto il ritratto di una condizione di reificazione, resa sul piano di un realismo meticoloso, di una precisione esasperante dei gesti minimi, elementari. L'alienazione è colta nel cuore stesso del quotidiano, permea ogni azione, si cala, viene incorporata nella strutturazione del personaggio, il protagonista fa tutt'uno con il suo essere alienato. La condizione di reificazione storica e sociale del protagonista sprizza fuori ad ogni istante, dal suo gestire privo di « senso » e di presa, a cui fanno da contrappunto, in una dialettica tutta interna e illusoria, i risvolti mitici della corrida, il mare, il grande campione dello sport, Dillinger e il favoloso gangsterismo degli anni trenta, la nave come avventura, Tahiti e le isole felici, il futurismo, vale a dire il sogno frustrato di una vita vera, creativa ed eroica. Si tratta di un referto di comportamento minimo, in un orizzonte stilistico da nouveau roman, tutto centrato sulla solitaria e muta continuità di un solo personaggio, con una radicale riduzione delle cose al grado zero, un uso della colonna sonora come « rumori »; un referto però con robuste venature di ferreriano humour nero, dalle finte sparatorie sulle riproduzioni di quadri alla registrazione dei rumori della moglie addormentata, che dà al film la sua particolare impronta stilistica e porta al referto di comportamento un surplus di cattiveria e di durezza, di penetrazione e di senso. Forse proprio per questo procedere, ed ancora con squarci verso il disumano (le maschere antigas o il manichino in giardino), passo a passo scaturisce una tensione di fondo, una frizione nella progressiva accumulazione di particolari realistici, concretissimi, e nella continua prevaricazione di oggetti, di meccanismi come dati ossessivi di un'esistenza. Sotto la divagante lentezza, sotto un senso di ristagno narrativo, ogni momento è pimentato da un'invenzione continua, sotterranea quasi, che di continuo completa, aggiunge, definisce, precisa, aumenta, arricchisce il quadro di una condizione, il ritratto di un personaggio. Lo stretto rigore logico e realistico della sua scrittura, la gelida lucidità di un'intelligenza distaccata, finalmente rendono abbacinanti l'amorfa, piatta oppressione del tessuto sociale, la caduta di senso, la sconnessione di un gestire senza presa sul reale, l'impotenza tótale. Al di sotto dei gesti banali, Ferreri riesce a far venire fuori « l'oscuro fondo di automatismo distruttivo », e il racconto arriva in piena naturalezza all'uxoricidio. Il delitto come « un modo valido per recuperare la propria coscienza smarrita nelle convenzioni del sistema ». Ed anch'esso del tutto illusorio. Tutto è giocato, beffardamente, sul rovesciamento parodistico, l'uccisione senza sentimenti, la fuga, il mito delle isole felici, dai colori glamourosi di favola pubblicitaria. E' una situazione chiusa,

Biblioteca Gino Bianco

"Dillinger è morto" di Marco Ferreri (foto BMC Studio, Roma)

senza vie d'uscita, in cui l'azione stessa di rottura si manifesta come irrealtà totale.

E' ben vero che in altri film di Ferreri c'era un di più di carica di aggressività diretta, di crudeltà, c'erano cose estremamente sgradevoli, magari non inserite in un contesto « razionale », mentre qui tutto subisce un sottile processo di depurazione. Ma solo, per essere ritrovato in una rappresentazione, nella sua struttura complessiva, dura, crudele, irritante di per se stessa; non si tratta per nulla di una riduzione sul piano dell'aggressione, non ne risultano impoverite le capacità di Ferreri di incidenza e di eversione; certo si registra una rilevante trasformazione della sua dimensione stilistica, ma proprio perchè Ferreri riesce ad operare una razionalizzazione ad un livello più alto di certe sue punte polemiche, di certi interessi di discorso. Questa volta alle esplosioni di un anarchismo nero, agli scatti della propria rabbia, le cui asprezze bruciano in breve momento, senza avere compiuto una, sia pure minima, ma tangibile opera di corrosione, ha preferito una analisi fredda e disincantata, che prende una mira precisa, penetra, scava, corrode dall'interno i propri bersagli.

Perciò si tratta sì di un film perfetto, tutto chiuso, senza aperte provocazioni, punte, ma non è un film limitato, bensì investe attraverso alcune azioni esemplari una condizione di alienazione storica che il borghese avanzato vive. E nella misura in cui ci dà una rappresentazione esemplare della reificazione contemporanea, senza dubbio il film costituisce una contributo di conoscenza sul piano della negazione del mondo presente della borghesia. La chiusura, la negazione sono radicali ,non lasciano nessuno prospettiva; non è un film che recuperi valori umanistici o lusinghe riformiste (cfr., et pour cause, la reazione dell'establishment « resistenziale », stampo Natalia Ginzburg: davvero Ferreri non sfoglia il lessico familiare); per quel protagonista, non ci sono possibilità di salvezza, ma c'è quel lungo spazio di azione insensata che costituisce il film. La negazione, se passa per il filtro di un discorso indiretto, sottile, per una serie di mediazioni continue, un'operazione di alta cultura, resta purtuttavia radicale e rilevante. Nè è possibile limitare la portata del discorso a fenomeni periferici,

Biblioteca Gino Bianco

cose che poco contano in effettivo rispetto alle componenti che al fondo del sistema davvero si muovono. Come si verifica per certi grandi « negatori » del Novecento, nelle opportune proporzioni, la descrizione dell'uomo e del suo destino, da Ferreri delineata, « non solo continua ad essere vera per quelle categorie e classi per le quali è vera, ma anzi si estende ad altri strati dell'umanità ed è destinata, come eredità storica, a rimaner vera per lungo tempo ».

2. Si pone, però, a questo punto, una questione di fondo: è questo il cinema della negazione da fare, oggi, qui, nella tarda epoca capitalistica, nell'Italia delle riforme di struttura e della repressione poliziesca? Un programma di « cinema come arma contro-alienante », fermo restando che funziona su un livello indiretto, sul piano delle idee e su tempi, lunghi, può davvero rappresentare il luogo nodale di una ricerca attiva e funzionale, e « a sinistra » davvero, all'interno delle strutture del sistema. Difatti il solo parametro vero per le opere di pensiero e di verità artistica resta pur sempre quello delle *cose*, « la critica (o meglio la riprova) *pratica*, vale a dire la quantità, qualità e direzione della modificazione del mondo che detti valori compiono » (Fortini). Lungo questa linea, ci pare però di dover però avanzare due richieste precise, ed è alla loro luce che è dato ritrovare i limiti riduttivi di *Dillinger*:

a) una presa effettiva sul pubblico. Del resto Ferreri vagheggia un cinema popolare, in grado di trovare l'approccio immediato con le masse, ripensa con rimpianto al baraccone foraneo dei primordi. Un problema anche di mediazione di linguaggio, la ricerca di un modo diretto e penetrante di dire le cose necessarie. Risulta senz'altro vero che per questo fine funzionano, assai meglio del referto crudele di comportamento, le strade della provocazione, della didattica, della satira sociale. A patto però che la semplificazione non serva da copertura alla genericità umanitaria, all'imprecisione di bersagli, che non sia a scapito della durezza e del rigore di discorso.

b) provocare uno squilibrio permanente. Cioè che sia qualcosa che il sistema difficilmente riesce a riassorbire. Che sia proposta di un mondo altro, di cose, valori (o non-valori) del tutto altri, vale a dire che sia ipotesi di una trasformazione radicale delle cose. Per questo si presuppone un surplus di analisi, in grado di individuare con estrema precisione le connessioni e riferimenti strutturali, e di aggredire i rapporti centrali e decisivi: un discorso concretissimo e radicale, un estremismo rivelativo. Con tutte le possibili differenze di tipo, genere, stile, qualità, quantità, ma non di direzione.

Ed è su questi compiti che Ferreri e il suo film funzionano ancora in misura ridotta.

Gianni Volpi

DILLINGER E' MORTO **rg** Marco Ferreri; **sogg** M. Ferreri; **scenegg** M. Ferreri e Sergio Bazzini; **fot** Mario Vulpiani (colori); **mus** Teo Uselli; **scenogr** Nicola Tamburro **giochi mimici di mani:** Maria Perego; **mont** Mirella Mencio; **prod** Alfred Levy e Ever Haggiag; **distr** Italnoleggio; **orig** Italia (1968); **con** Michel Piccoli, Anita Pallenberg, Annie Girardot.

Biblioteca Gino Bianco

Salvatore Samperi

IL GIOCO DELLA PROVOCAZIONE

Si sono diffuse in questi ultimi tempi forme di nuovo moralismo, nate da giuste esigenze, ma che si trasferiscono in discorsi astratti che rischiano l'inefficacia con la loro aspirazione ad una richiesta di « purezza » contro l'« integrazione ». Il loro rischio è quello di mascherare crisi esistenzali piuttosto che rappresentare linee coerenti di azione politica. Ritengo possibile, per chi oggi voglia fare del cinema all'interno delle strutture che offre l'attuale assetto politico, economico e culturale, un uso di queste che sia cosciente dei loro limiti, e che sappia usufruire intelligentemente di ogni spazio sfruttabile. Il vero problema è semmai quello di individuare questi spazi marginali e di occuparli senza permettere al sistema di soffocarli. Operazione, questa, che presuppone una notevole solidità e chiarezza, tali da superarne gli svantaggi e farne propri i vantaggi. Il più grave dei primi è quello di non poter definire il destinatario del discorso che si vuol fare attraverso il cinema; destinatario che rimane oscuro, imprevedibile, e che dunque rende incontrollabili a priori gli effetti possibili del discorso. In un confronto diretto con il canale « televisione » risulta invece un vantaggio da non trascurare: la possibilità di sfuggire al monopolio culturale del settore audiovisivo, di godere di frange di intervento meno condizionate, poichè il potere non ha interesse al controllo totale e diretto del cinema mentre lo ha sul mass-medium che oggi risulta più funzionale ai suoi fini — quelli di trasmettere e imporre un'ideologia socialdemocratica, ottimistica e standardizzata — e sul quale può compiere ogni sorta di manipolazione.

L'atteggiamento del pubblico cinematografico risulta simile per classi diverse. Ma la borghesia è più elastica di fronte a forme nuove, s'è abituata a discorsi più sofisticati e rifiuta il convenzionale, riesce ad assorbire le cose più eterogenee: ha insomma una forte recettività ai discorsi più vari e spesso contraddittori. L'operaio al cinema diventa un'altra persona. Non a caso, uno dei più efficaci strumenti di potere della società capitalista è la continua e sapiente imposizione di una morale determinata, di classe, alle classi sfruttate, attraverso vari tipi di condizionamento. Si avrà così l'operaio con una spiccata coscienza di classe e attivo politicamente, prigioniero invece di una morale e di valori (e di gusti) cui peraltro la borghesia ha già rinunciato, poichè la sua sola morale è da tempo il profitto. E la morale imposta è fatta di vecchia retorica borghese. Esempi: la morale sessuale e famigliare con tutto il suo sentimentalismo (l'amore materno, mai visto nelle sue componenti di attaccamento sessuale morboso, e invece sublimato da un certo tipo di società); l'odio per l'outsider, il capellone, « quello che rifiuta di lavorare », ecc.; la risposta irrazionale ad episodi tipo Cavallero, con la difesa inconscia e condizionata del concetto di proprietà... La morale, i valori borghesi, si sono sgretolati e oggi la borghesia non ha valori oltre quello dell'accumulazione. La morale dei ricchi è estremamente più elastica di quella dei poveri, perchè i primi tentano con ogni mezzo di far rispettare le parvenze

Biblioteca Gino Bianco

Salvatore Samperi e Carla Gravina
(foto Canicchioli, Roma)

di una morale che un tempo era loro, a coloro che dominano, e per poterli meglio dominare. Di fronte a tutti questi condizionamenti, la funzione di certi film (mi riferisco a Buñuel, Losey, Bellocchio, anche Polanski, ecc.) è quella di provocare, confondere le idee, scrollare, creare disagio, malessere, offrire due ore di sgradevolezza che suscitino una reazione, incitino a compiere una revisione delle idee standard, specialmente al loro livello più interiorizzato, anzichè addormentare la coscienza e far dimenticare o aiutare ad ignorare la realtà esterna. Altra istanza di queste opere è quella di proporsi come contraltare, anche se minimo, alla strabocchevole invadenza della televisione, — ma il successo di ognuna di queste operazioni dipende sia dal talento e dalla chiarezza d'idee di ciascun regista che dal momento « politico » in cui il film interviene. Si può andare dall'azione del tafàno solo fastidioso, al vero e proprio pugno in faccia, a seconda delle capacità di individuare i punti dolenti e di farvi perno. Di fronte a film di questo genere, la reazione dello spettatore operaio è sempre tendenzialmente più sana di quella del borghese, che assorbe tutto e non resta veramente sconvolto da niente. L'operaio che la domenica, dopo una dura settimana, va al cinema e si vede proposta una specie di sberla in faccia, si irrita, forse protesta, ma se choc c'è stato, questo può stimolare una riflessione, svelargli la parte di condizionamento che c'è nei suoi comportamenti e nelle sue stesse idee. Questa non sarà una funzione di avanguardia, ma credo non sia priva di una sua necessità ed utilità. Col borghese invece, si rischia che la più terribile delle dissacrazioni sia in realtà già assorbita ed accettata nei fatti, o che venga digerita consumisticamente.

Un cinema che rompa con i realismi tradizionali, con i criteri di « credibilità » comunemente accettati, può ancora disorientare. Un cinema siffatto esiste, e si muove su binari molto diversificati al suo interno. Ma spesso, anche quando è bellissimo, la sua capacità di dare origine a reazioni attive è molto limitata. L'influenza di Losey, Buñuel e qualche altro sul mio modo di intendere il cinema, è stata profonda, ma ho provato e provo la necessità di rendere più duri e attuali, qui e ora, anche a rischio di « volgarizzarli », come mi è stato rimproverato di

Biblioteca Gino Bianco

fare da qualche parte, certi temi e certe impostazioni. (Altro rimprovero, che rifiuto, è quello di non portare abbastanza « angoscia » nel mio film. Ma perchè dovrei averne di fronte a un tipo di società che non sono stato io a volere, delle cui tare non mi sento sinora responsabile?) Contemporaneamente, non si può restare estranei alla lezione di un Godard, il cui pubblico è ristretto e le cui idee non sono sempre convincenti, ma di cui molte invenzioni possono essere messe a frutto, anche in direzioni diverse dalle sue. « Volgarizzare » è un compito tutt'altro che secondario, se con questo termine si intende « evidenziare », « essenzializzare », svegliare. Ad esempio, presentare in un film una vera assemblea studentesca, avrebbe senso, senza sapere per che pubblico lo si fa? Meglio, mi pare, coglierne l'essenziale, se ci si riesce, e comunicarlo oltre il cerchio dei più direttamente coinvolti. Fino a quando un film non potrà davvero scegliersi il suo pubblico, in una visione attiva del cinema, non si potrà uscire da una certa ambiguità. Sta anche qui la ragione di certe scelte narrative. Ad esempio, nella *Mamma*, dopo venti minuti di suspense (i furti, il pedinamento del giovane barbuto da parte di Lorenza...), io faccio intervenire i discorsi antisentimentali, detti e non recitati, della scuola di Barbiana. Dalla tensione alla freddezza, dal giallo al didattico, per attrarre lo spettatore e poi sorprenderlo, costringerlo ad ascoltare le cose essenziali, a riflettere.

Nella *Zia* tentavo di coinvolgere di più lo spettatore, su elementi morbosi psicologici, e frustrare le sue aspettative, disorientandolo. Il protagonista, di fronte alla sua incapacità ad uscire dal suo mondo, un mondo di cui è complice, si autodistrugge e insieme distrugge chi resta affascinato dalla sua « malattia », la zia, perchè anch'essa non ne è immune anche se ne è meno conscia. *Cuore di Mamma* è un film molto più gelido, forse anche troppo, e rifiuta quella lunga preparazione, va più direttamente allo scopo. Lorenza è sballottata, incerta, subisce tutto, ma sente il fascino di qualcosa d'altro. C'è nel personaggio anche un pizzico di autobiografia. Durante i mesi della esplosione del movimento studentesco, l'anno scorso, si è riattivato per molti l'interesse per la politica. Per me, che avevo fatto esperienza di lavoro politico con gli operai di Porto Marghera ma che sempre avevo sentito una sorta di senso di colpa e disagio nei confronti della classe operaia, è stato subito chiaro come la lotta degli studenti potesse essere anche la mia lotta, con tutte le carte in regola, per cui presentarsi alla classe operaia sarebbe stato diverso, in quanto membro di una forza sociale in lotta di fronte ad un'altra. E in quei mesi (già lavoravamo alla *Mamma*) il dilemma era semmai: « ammazzo il bambino, o vado con loro? » (e una volta fatta la scelta, ti rendi conto che loro corrono, le situazioni e i discorsi si evolvono rapidamente, e tu resti indietro...). La reazione di Lorenza non è del tutto « positiva », è ciò che un personaggio in quella situazione può fare, un primo passo, che può anche avere conseguenze negative e spingere verso forme di attività politica discutibili, pericolose. Gli studenti, invece, che l'attraggono perchè tanto più liberi di lei, hanno dalla loro una capacità di elasticità ben diversa. Nonostante risentano di origini sociali comuni a quelle di Lorenza, e dunque delle possibilità di « difetti » simili. Ma non a caso il gruppo, che è già un gruppo particolare che ha scelto decisamente una certa strada, mette in discussione la sua stessa impostazione di gruppo, e si divide, si apre a possibilità di azione politica anche divergenti tra loro. Come Lorenza, vorrei che lo spettatore sentisse la falsità della propria situazione e dei propri condizionamenti, cominciasse col buttare a mare i falsi valori dei quali è prigioniero consenziente, rifiutasse la complicità, si sciogliesse, non fosse più passivo, non stesse più zitto. Che si aprisse alla realtà, e prendesse posizione.

Salvatore Samperi

Biblioteca Gino Bianco

Cuore di mamma

FUOCHI A SALVE

Tentativo di nuovo film-metafora, questo secondo di Samperi presenta, prima di ogni critica puntuale, un vizio generale: la non-volontà, nemmeno a livello espressivo, di uscire da una dimensione intellettualistica, che è individualistica, che è, in ultima analisi, ancora profondamente radicata in parametri borghesi. Si vuole qui avanzare una riserva di principio nei confronti del linguaggio scelto come quello per nulla coerente ad una pretesa politicità del discorso; come quello che si pone appieno in una tradizione che niente sembra avere acquisito dalle esperienze politiche più recenti che hanno aperto nuove prospettive anche al livello della comunicazione. La metafora presuppone nello spettatore la capacità di scavalcare l'evidenza immediata per collegare la realtà designata alla lettura del simbolo e ricavarne così una nuova interpretazione della realtà stessa. Operazione indiretta, quando il momento politico pretende una ben maggiore agilità espressiva; dove uniche mediazioni dovrebbero essere i criteri di interpretazione razionali (o allora decisamente irrazionali, attivi cioè a livello inconscio).

Ma è tipico dei momenti di stasi, di crisi il riemergere del manierato; e la metafora è una maniera che, come tale, vuole evadere dalla responsabilità di leggere e far leggere la realtà secondo parametri chiari, precisi. D'altra parte, noi tutti, parte di questa crisi, non rifiuteremmo a priori il linguaggio qualora il discorso fosse corretto. Ed è su questo, cioè sul suo significato, sulla sua funzione politica, che ci dobbiamo confrontare.

Si vuole nel film, come la pubblicità abbondantemente ci grida con quel masochismo asservito alle esigenze di vendita della merce, dissacrare l'istituto familiare con tutta la serie di valori che lo sottende, rappresentando una situazione portata al suo limite paradossale, dove cioè tutte le tensioni che costituiscono la trama dei rapporti interindividuali e più specificamente familiari esplodono con una violenza paradigmatica. Ma il film si muove su due piani, collegati e diversi: quello più evidente e scandaloso della dissacrazione dei miti borghesi; e quello più impegnato, più inserito cioè in una problematica attuale, dell'impotenza del borghese a disfarsi della sua essenza se non secondo moduli ancora borghesi.

Come in ogni favola, vi sono degli elementi di realtà, distorti e tesi all'assurdo; come nelle favole, non c'è, e non vuole esserci, una analisi psicologica: bastano pochi elementi, chiari, simbolici a definire i personaggi (Lorenza è muta, l'elmetto di Massimo). Separata dal marito integrato di prammatica, Lorenza svolge presso i figli, con una nevrotica sollecitudine che le vale il licenziamento, funzioni materne che si esplicano a livello elementare, animale: crescere i figli con amore e attenzione istintivi ma senza partecipazione, senza comunicazione.

L'educazione è delegata, non per scelta cosciente ma per incapacità, alla televisione, mostro onnipresente e invisibile, vomitante parole di cinismo e crudeltà sulle quali si modellano il linguaggio e i valori dei figli verso i quali la madre è impotente, muta.

Biblioteca Gino Bianco

L'aggressività, componente naturale e dominante dell'infanzia, assume qui aspetti paradossali ed emblematici; si riversa nell'ambito stesso della famiglia e porta all'eliminazione progressiva di tutti i bambini. La loro aridità, la loro disumanità e ferocia (qui si dissacra il mito dell'infanzia innocente!) si dilegua solo in un momento: durante il gioco fortemente erotizzato nella vasca da bagno, dove la inconscia morbosità nei confronti della madre ridona loro la tradizionale dimensione infantile; qui lo spettatore si distende, i bambini sorridono, sembrano normali, sembrano i suoi figli: ma subito è disturbato dalla anormalità della situazione che la sua coscienza trova immorale.
La vita familiare è offerta come una anodina routine di funzioni necessarie (il pranzo, il bambino fa il bagno) priva di ogni partecipazione emotiva; i ripetuti funerali poi raggiungono l'apice di questa aridità affettiva: osservati sotto vetro, nel silenzio mimato di un rituale asettico, accentuano, sempre nella situazione-limite, l'aridità connaturata alla famiglia come istituzione. Il contrappunto di questa morte degli affetti è la piccola comune studentesca dove quei rituali che nella famiglia erano svuotati di partecipazione riacquistano un senso nuovo, inseriti in una dimensione comunitaria (i lavacri mattutini, la sveglia, la colazione, lo studio). A questo livello si innesta il secondo filone del film: quello che abbandona la demistificazione di valori per negare la possibilità di valori e comportamenti positivamente alternativi.

Non a caso l'adesione di Lorenza al gruppo di sedicenti rivoluzionari è quasi contemporanea al suo legame con Magda, avvenente e lesbica sorella del marito. Dove da una parte la mancanza nel gruppetto di una prassi politica reale che non si traduca soltanto in sporadici attentati alla proprietà privata, e dall'altra la rottura con la morale tradizionale in favore di un rapporto omosessuale testimoniano una scelta di impotenza, di sterilità. Testimone-attrice passiva dei suoi nuovi comportamenti, Lorenza è incapace di liberarsi definitivamente e positivamente della sua eredità di borghese.

Carla Gravina e Beba Loncar in "Cuore di mamma" di S. Samperi

Biblioteca Gino Bianco

I fatti la porteranno a rompere violentemente con se stessa distruggendo il mito-principe dei valori tradizionali: la maternità. L'uccisione del figlio rimasto e di quanto di lui può rimanere (la fabbrica del marito intestata ai suoi eredi) è la sua prima scelta attiva e cosciente. Prioritaria alla liberazione effettiva del borghese è la distruzione di tutti quei valori che lo hanno strutturato: ma dove manchi un'alternativa politica reale, dove il vuoto lasciato dalla connivenza con questi valori che spingono alla violenza negativa non sia riempito da altri valori, il salto qualitativo o la violenza positiva, non è possibile. Esclusa dal rifiuto dei parametri e dei comportamenti tradizionali, Lorenza rimane sola, non a caso unita ad un altro nevrotico, ugualmente escluso dall'azione politica autenticamente incisiva, che la maggioranza del gruppo si appresta ad intraprendere dopo una autocritica sommaria.
I due piani, compresenti nel film, vanno dunque separati per ciò che concerne la sua valutazione.

Il secondo, quello « politico », si pone come un discorso per e fra borghesi: la crisi, l'impotenza strutturale di questa classe ad autodistruggersi in termini di efficacia politica, è, come si è visto, affrontata con scarsa chiarezza ideologica, con un'ibrida commistura di elementi psicologici e di spunti oggettivi.
Per quanto riguarda il primo livello, quello dissacratorio che per il regista dovrebbe autonomamente svolgere una funzione politica, il film riesce in un unico compito: quello, borghese, di « épater le bourgeois ». La provocazione, arma situazionistica cioè sterile, non è strumento di coscienzializzazione né, tanto meno, di mobilitazione. Riesce senza dubbio a scandalizzare quelle frange pseudo-intellettualizzate della borghesia cittadina, per cui sarà occasione di scandalo letterario: la presa sulla piccola e media borghesia, provinciale e non, per cui sarà scandalo e basta; il film sfiora i sacri valori, ma non li intacca a fondo.
D'altra parte l'assunto da cui parte Samperi per motivare la sua scelta è che la classe operaia sia più ricettiva a discorsi dissacratori: ma la problematica posta non ha alcun elemento in sincrono con quella della classe operaia, che non intende dissacrare questi valori, operazione di impotenza, prima di avere dissacrato, cioè distrutto, ciò che questi valori ha creato.
Dove si riconosce l'operaio-spettatore? Solo nell'operaio-attore che nel film picchia Lino per un volantino presumibilmente velleitario e avventuristico, unico che possa sortire da un gruppo senza linea politica, al di là delle enunciazioni schematiche.

Nelle intenzioni critico, aggressivo, demistificante rispetto ai valori del sistema il film di Samperi non riesce ad uscire da una dimensione intellettuale, creazione individualistica per affetti da problematiche individualistiche. Dove speriamo che ciò che realmente « CONTINUA » al di fuori del film, sia piuttosto il rogo del capitale che non una dissacrazione (per borghesi), della borghesia impermeabile a trasformare il blasfemo in coscienza e azione politica.

Giampaolo Tescari

CUORE DI MAMMA **rg** Salvatore Samperi; **sogg** Salvatore Samperi, Sergio Bazzini; **scenegg** S. Samperi, Dacia Maraini; **fot** Aldo Scavarda (Eastmancolor); **scenogr** Gisella Longo; **mont** Roberto Perpignani; **mus** Ennio Morricone, canzone di Paolo Ciarchi e Ivan Della Mea; **prod** Enzo Doria; **distr** Cineriz; **orig** Italia (1968); **con** Carla Gravina (Lorenza), Beba Loncar (Magda), Philippe Leroy (Andrea), Mauro Gravina (Massimo), Monica Gravina (Anna), Paolo Graziosi (Mariano), Valentino Orfeo (Lino), Yorko Voyatgis (Carlo), Rina Franchetti (Berta), Nicoletta Rizzi (Eleonora), Sara di Nepi (Rosa), Paolo Ciarchi, Massimiliano Ferendeles.

Biblioteca Gino Bianco

Beata Tyszkiewicz in "L'uomo dal cranio rasato" di A. Delvaux

GLI IRREQUIETI: *ANDRE' DELVAUX*

L'uomo dal cranio rasato

IL SILENZIO E IL MONDO

Questo film è un blocco che di primo acchito non offre alcuna possibilità di presa: lo spettatore è obbligato ad accettarlo o a rifiutarlo in toto. E' ammirevole che un cineasta si impegni, per il suo primo film, in un gioco così rischioso, che si lanci, sotto tutti i punti di vista, nel vuoto. La struttura stessa adottata risponde alla volontà di Delvaux di aggredire in maniera perentoria e rude il soggetto. *L'uomo dal cranio rasato* è composto da tre sequenze centrali (la di-

Biblioteca Gino Bianco

stribuzione dei premi, l'autopsia, l'incontro all'hotel), da un prologo (il focolare domestico, il parrucchiere) e da un epilogo (il ricovero, la falegnameria) entrambi sdoppiati. La messa in scena si articola dunque sulla base di grossi frammenti di racconto, evitando ciò che è incidentale al pari degli effetti di montaggio o di camera assai in voga oggi. Come davanti a quei trittici che sapevano dare all'opera una dimensione temporale e in cui ogni anta intrattiene con le altre un sapiente gioco di rinvii e di riflessi, ci troviamo in presenza d'una architettura complessa dove ogni elemento sostiene e si appoggia sugli altri. Euphrasie Veeman amata follemente dal protagonista, l'avvocato Govert Miereveld, non compare, ad es., che nella prima e nella terza sequenza centrali che fanno da cornice a quella dell'autopsia di uno sconosciuto cui Govert, già malato, è costretto ad assistere contro voglia. La rappresentazione della morte segue quella della bellezza (la visione di Fran che canta), e ne precede l'assassinio allorchè Govert, sentendo l'oggetto della sua passione inaccessibile e nello stesso tempo degradato, decide di ucciderla. Del pari l'autopsia fa da eco alla seduta di massaggi dal parrucchiere, dove Miereveld prova piacere a sentire il vibro-massaggiatore e ritrova uno stato di euforia e di calma quando i suoi capelli sono rasati. Ma sotto questo piacere si sente già la perdita dell'equilibrio e l'inquietudine. L'allusione al gran nervo centrale, che può essere raggiunto solo dal vibro-massaggiatore, costituisce la prima nota significativa d'una ossessione sempre più forte per i particolari fisici, che raggiunge la minuzia con la quale egli prende cura della sua tenuta. Durante l'autopsia, dove il professor Mato gli mostra che il corpo può aprirsi come una scatola, l'effetto del vibro-massaggiatore ritorna alla memoria — paragonato agli strumenti del medico legale. Anche al ricovero Govert, durante le attualità, sentirà parlare dell'effetto dei raggi sul corpo umano... Ma il contrasto non è, pertanto, la dominante del film; il grigiore che lo caratterizza è l'equivalente plastico delle sue polivalenze. L'orrore della morte diventa una fascinazione; si può scoprire, forse, subito la bellezza scientifica di un cadavere, se si è disposti ad accettare la morte come il passaggio da una forma di vita a un'altra. Ugualmente, la felicità si trasforma in angoscia. Il prologo nella sua semplicità apparente — un uomo appisolato, un rumore di campana, il grido di un bambino che reca il the — conteneva già, sotto la forma di due piani molto brevi, delle indicazioni essenziali. Un piano di frutti che stanno marcendo, e quello del viso di Fran ricoperto di capelli e invocato da Govert durante il suo sonno, questo stesso piano che riapparirà al momento dell'assassinio e che sarà sufficiente a farci dubitare, allora, della realtà di ciò che abbiamo visto.

La grande forza de *L'uomo dal cranio rasato* consiste nel restituire obiettivamente una esperienza interiore, nel mostrarci il mondo mediante gli occhi di Govert mostrandoci nello stesso tempo Govert — la nostra sensibilità arriva persino a confondersi con la sua e, nella scena dell'autopsia, a tal punto, che non è neppur più necessario mostrare il personaggio nè ciò che egli contempla per farci partecipare del suo *désarroi*: sarà sufficiente inquadrare degli uomini che si danno da fare su una bara e una *silhouette flou*, dietro di loro, che li osserva. Ci si poteva domandare recentemente a proposito di Skolimowski se l'apporto capitale di *Walkover* non consistesse proprio in ciò. Sebbene in maniera radicalmente differente — passiva si potrebbe dire — anche Delvaux fa sua questa conquista di una nuova dimensione, quella di un realismo interiorizzato (l'anti-Marienbad), dove potrebbero fondersi due correnti cinematografiche. Diabolicamente, non teme, pur stabilendo questo rapporto soggettivo-oggettivo, di contestarlo nello stesso tempo e di far sì che noi ci si interroghi sul grado di realtà di ciò che Govert ha vissuto, del suo rapporto con il mondo. Il tutto non è che un sogno — come sembrerebbe farci pensare l'immagine ricorrente citata sopra —, tutto naviga nell'immaginario al ritorno dall'autopsia — esperienza capitale del

Biblioteca Gino Bianco

protagonista — o, ugualmente, al momento di entrare nella camera, prima di questa lunga scena durante la quale la musica diviene irreale, il tempo lentissimo, il comportamento di Govert inabituale, restituito per il tramite di un montaggio spezzettato, come se si trattasse della proiezione desiderata di un alter-ego improvvisamente caparbio (quando gli amici entrano nella stanza non si vede il corpo)? E la risposta ambigua del direttore del ricovero (« En effet »), che lo assicura che Fran è ancora in vita dopo che egli l'ha vista nelle attualità, non è data per calmarlo e sollevarlo da un peso? Non è certo il più piccolo merito de *L'uomo dal cranio rasato* quello di toglierci insensibilmente la terra di sotto i piedi, di precipitarci in un dubbio metodico intorno a dei fatti presentati nella maniera più chiara possibile. La distanza nei propri confronti che lo stesso personaggio confessa di prendere, il fatto che si guardi vivere dall'esterno, sono adottati ugualmente dal film che forza in tal modo lo spettatore a giudicare e a partecipare. Ma Govert invita Delavux a un « salto » supplementare: può vedere la verità da due tre punti di vista, allora diviene un altro, allora « je est un autre ». Con questa affermazione rimbaldiana il film può concludersi paradossalmente nella umiltà dell'anonimato. Govert taglia la legna, la trasforma in sgabello, ritorna, vissuta la passione, al personaggio sottomesso e mediocre della prima inquadratura de film, non senza che Delvaux ritrovi, per evocare la sua solitudine, la contemplazione serena di un Mizoguchi davanti al vasaio de i *Contes*.

All'origine c'è un romanzo, famoso in Belgio, di Johan Daisne pubblicato nel 1948. Si tratta di un'opera riuscita e affatto originale, anche se si può evocare Kafka e Dostojewski; un lungo racconto di 250 pagine, senza capitoli nè paragrafi, confessione ininterrotta d'un malato. Quali che siano i meriti originali dell'opera (l'andamento del racconto, la rievocazione allucinante di certe esperienze) il lavoro di adattamento di André Delvaux è notevole e tale che opera un cambiamento radicale di prospettive, (il « je » è soppresso), sfrondando considerevolmente (i rapporti di Fran e suo padre, il processo, la seconda visita dal parrucchiere), adottando una forma solidamente strutturata e tracciando una progressione psicologica. Johan Daisne del resto conferiva al suo personaggio delle preoccupazioni religiose che Delvaux riduce al minimo. Il film rimane, ciò non di meno, un'opera metafisica, almeno nella misura in cui pretende di parlare dei rapporti tra l'uomo e il mondo, dell'essere davanti alla sua esistenza. Ciò che Miereveld ricerca e che si incarna in Fran è una specie di assoluto. La bellezza di Fran, la sua esistenza, non sono forse altro che prodotti dell'immaginazione di Miereveld — ma che importa. D'un'opera simile si può dire che sotto un aspetto realistico è profondamente romantica, che ciascun particolare richiama un significato che lo trascende — nel senso in cui Saint Pol Roux diceva che « le monde phisique est un vase rempli de métaphisique ». Così la *Ballade de la Via Véritable*, scritta da Delvaux e cantata da Fran, vista da lontano, inaccessibile, in occasione della premiazione:

> « Sur l'Escaut trois rois se sont embarqués pour moi,
> firent naufrage pour moi,
> deux furent emportés
> pourquoi la vie,
> vers quoi la vie,
> vers les nuages, vers la mer?
> Le Troisième échoué m'attend à la marée ».

Questa ballata, dunque, ha un prolungamento inquietante nella camera di hotel, quando Fran mostra a Govert tre oggetti: uno scettro (regalo dato al prof. Brantik), un revolver, un libro; tre testimonianze di uomini che l'amarono, Brantik il suo primo amante, suo padre morto dopo sei mesi (forse se ne è fatta or ora

Biblioteca Gino Bianco

l'autopsia), Govert infine, tutt'e tre sue vittime. Fran, angelo e demone, è una nuova incarnazione della femmina fatale. La prova è data ad es. dal riferimento esplicito a *L'angelo azzurro* (il tema stesso, certi momenti: Govert che va in aula, ecc.). La sete febbrile dell'inaccessibile, l'insoddisfazione di fondo anche quando i desideri siano soddisfatti, l'identificazione della bellezza con il terrore che minaccia ad ogni istante di distruggerci, sono dei legami che ci permettono di riallacciare l'opera di Delvaux a una lunga e ben nota tradizione. La stessa configurazione fisica dei personaggi si richiama a questa simbologia. Davanti all'assoluto, alla femminilità radiosa e lontana di Fran, il piccolo uomo di Delvaux, isolato, sinistro, impersonale, passivo è l'incarnazione dell'anonimato. Nei luoghi deserti del suo universo popolato di lunghi silenzi, il fardello di noia che si porta dietro apre la porta a tutte le chimere dell'immaginazione.

Del film di Delvaux, professore alla scuola di cinema di Bruxelles, un tempo pianista alla Cinémathèque, filosofo, si dirà che è opera non solo metafisica ma letteraria. Non mi spiace che questi due aggettivi impiegati per designare il colpo da maestro di un cineasta quarantenne siano stati sovente utilizzati per qualificare le pitture di un artista con il quale presenta dei rapporti evidenti; voglio dire Magritte. Nell'intervista eccezionalmente lucida e intelligente che ha concesso ai *Cahiers du Cinéma*, Delvaux ha riconosciuto questa parentela. Confessa del resto aver « vissuto » il mondo di questo pittore. La precisione minuziosa della descrizione (sostenuta da una fotografia sfumata all'estremo e una banda sonora d'un realismo inabituale) deve condurci a poco a poco verso un sentimento di malessere e di stranietà. L'inatteso zampilla improvviso in questo personaggio di impresario dal cranio rasato, dallo sguardo fisso e inquietante, che accompagna Fran. L'irruzione permanente del misterioso nel quotidiano, la fusione dell'astratto e del concreto, del razionale e dell'irrazionale, questo punto a metà tra l'esperienza sensibile e il pensiero astratto dove s'annullano le contraddizioni, sono anche le costanti dell'universo magrittiano. « Il y fallait ce oeil mi-fermé, mi-ouvert, le sien qui, en toute acuité fonctionnelle, traque pour se régler sur lui, l'instant où la représentation onirique bascule dans l'état de veille, où la perception éveillé chavire aux porte du sommeille, elle aussi » (André Breton). Pensiamo con più precisione a due quadri: *Le Dormeur Téméraire* (1930) e *Le Cap des Tempêtes* (1951). Nel primo un uomo dal cranio rasato, addormentato in una bara e avviluppato in una coperta rossa domina diversi oggetti: una candela, uno specchio, un uccello, un cappello, una mela, un nastro. Nel secondo, l'uomo, nella stessa posizione, dominato questa volta da un enorme scoglio. Lo stesso legame profondo e minaccioso tra l'essere e gli oggetti, lo stesso potere di sogno sono presenti nel film, il mondo esteriore non essendo può darsi che il prolungamento di ciò che accade nella nostra testa. E' dell'opera di De Chirico che Magritte diceva: « Si tratta di una nuova visione nella quale lo spettatore ritrova il proprio isolamento e intende il silenzio del mondo ».

Michel Ciment

FILMSTUDIO 70

00165 Roma, via Orti d'Alibert 1C (via della Lungara), tel 650464.

Tessera sociale, annuale lire 1000, abbonamento a 3 proiezioni (1 mese) lire 900, abbonamento a 10 proiezioni (2 mesi) lire 2500.

Biblioteca Gino Bianco

Una sera, un treno

CONTRO CORRENTE

Pochi film pongono in maniera imperiosa come *Una sera, un treno* i problemi dell'analisi. Non soltanto la scomposizione, per quanto accurata e prudente sia, ne blocca d'un colpo tutti i meccanismi, ma anche rischia di sminuire una parte importante dell'emozione che volevano provocare. Poichè sono necessarie delle scuse, ne troverò prima di tutto tre, tutte pregne di una cattiva fede metodica. La prima è che fingerò di non rivolgermi che a lettori prevenuti. La seconda, nel caso contrario, nega che la rivelazione dei segreti, se sembra interrompere il corso del movimento, ne possa ridurre le componenti; assicura per compenso che il turbamento acquista dal gioco della riflessione un peso nuovo, come mostra ogni nuova visione dell'opera. La terza, infine, deriva dalla formazione stessa del film, la cui disposizione è così curata che sarebbe quasi impossibile e quasi negativo non dedicarsi alla sua disgregazione. Così, raccontiamo.

Dopo aver fatto visita alla vecchia madre che termina i suoi giorni in una casa di riposo assai accogliente, Mathias (Yves Montand) si reca all'università dove insegna linguistica. Comincia a parlare di Ferdinand de Saussure davanti ad un uditorio stranamente ridotto, quando una studentessa viene a comunicargli che i suoi compagni fiamminghi sono in sciopero per ragioni, appunto, linguistiche. Libero fino alla sera, Mathias raggiunge la moglie, Anne (Anouk Aimée), in un teatro. Essa è costumista e si trova alle prese con il Jedermann, con la morte dunque, ed ha qualche difficoltà a completare il suo costume. Mathias accompagna Anne a casa. Pranzano. Anne vuole indurre Mathias ad interrogarsi su se stesso, su lei e su loro. Egli sfugge il problema, pensando di trovare una risposta perchè incomincia ad accarezzarla. Anne rifiuta l'invito e partono, in autobus, un po' a caso, a spasso e passano in mezzo alle manifestazioni studentesche. Camminando per una stradina di campagna, Anne rimprovera vivamente a Mathias la sua indifferenza poi, siccome vuole prenderla nelle sue braccia, si libera violentemente e se ne scappa. Solo, ora, vuole, così come aveva assicurato a sua madre, recarsi sulla tomba del padre, ma non riesce nemmeno a ritrovarla. Raggiunge la stazione per prendere il treno che deve portarlo in una cittadina delle Fiandre dove deve tenere una lezione e dove aveva rifiutato poco prima che Anne lo accompagnasse.

Al momento della partenza, Anne entra nello scompartimento di Mathias. Si siede di fronte a lui e questo ritorno inatteso lo commuove. Lei si scusa del suo scatto del pomeriggio ma, imbarazzato dalla presenza degli altri viaggiatori e murato negli automatismi del suo egoismo, Mathias non sa trovare nè le parole nè i gesti necessari. Quasi suo malgrado, si mostra, ancora una volta, scostante. Il treno attraversa un paesaggio nevoso del Belgio fiammingo. Mathias evoca uno scenario analogo, inglese, i sobborghi di Londra dove viaggiò con Anne e dove si manifestarono i primi segni del loro malinteso, poi una passeggiata campestre e autunnale. Si addormenta e, dopo qualcosa che può passare per l'incubo

Biblioteca Gino Bianco

Yves Montand e Hector Camerlynck in "Una sera, un treno" di André Delvaux

di un incidente, un breve schianto seguito da alcuni piani notturni difficili da esplicitare, si risveglia. Lo scompartimento è calmo. Soltanto Anne è scomparsa. Mathias, di corridoio in corridoio, parte alla ricerca della giovane moglie. Incontra un vecchio, Hernhutter (Hector Camerlynck) con il quale intavola una conversazione. Il treno si arresta. Mathias e Hernhutter discendono sulla massicciata dove raggiungono un altro viaggiatore, più giovane, Val(e François Beukelaers). Tutti e tre hanno intenzione di andare fino alla locomotiva per chiedere ai responsabili del treno le ragioni della fermata, ma, prima che possano raggiungerla, il treno riparte, malgrado i loro richiami. Non resta ai tre abbandonati che percorrere la pianura, da dove la neve è ora scomparsa, per raggiungere un villaggio. Dopo che Val ha rischiato di sprofondare in un pantano, scorgono nella notte un fuoco, lontano nella pianura. Si sistemano, fanno cuocere delle patate sotto la cenere, e mentre Val parte in avanscoperta, Mathias racconta a Hernhutter lo sbocciare del suo amore con Anne, in un villaggio di campagna, durante la notte di Natale. Il panico prende a poco a poco il professore. Urla per chiamare Val. Il giovane, molto calmo, sbuca nella notte; ha scoperto una piccola città, assai vicina. Si sono tratti d'impaccio. I tre errano per un po' per le strade deserte, chiamano un gruppo di passanti che scompare senza che mostrino di sentirli, entrano in un cinema dove si proietta un film sugli « angeli » della caduta libera e a fatica, dopo la proiezione, mentre gli spettatori si precipitano fuori della sala, si fanno indicare un hotel. Penetrano nella sala del ristorante, popolata di commensali passivi e semi-irrigiditi e sulla quale sembra regnare una assai bella e assai strana ragazza vestita di nero, Moira (Adriana Bogdan). Si fanno servire un pasto abbondante ma, con la loro grande sorpresa, non è loro possibile telefonare. Nessuno vuole nemmeno indicare loro la strada per la stazione. Le urla di Mathias non provocano che la muta riprovazione dell'uditorio.

Un'orchestra incominia a suonare. Malgrado Mathias, sempre più in preda all'inquietudine, Val invita Moira a ballare. « Sapremo tutto », dice. Un ballo diabolico inizia, a cui partecipano tutti i commensali. Mathias tenta di aprirsi la strada per separare la coppia ma, mentre è sballottato dai danzatori, risuona il fischio lontano di un treno. Tutti si precipitano fuori e Mathias resta solo, a faccia a faccia con Moira. Il suo volto si decompone; cadrebbe se la ragazza

Biblioteca Gino Bianco

non lo sostenesse. Lo scenario è cambiato. Mentre la voce di Moira gli ripete che il treno ha avuto un incidente ma che lui non ha niente, egli si riprende e si raddrizza, non lontano dal treno deragliato, come nel « sogno » che aveva fatto prima. Cammina, incrocia i salvatori che lacerano le lamiere con il cannello e tirano fuori i corpi dai rottami. Arriva ad uno spiazzo dove sono distesi i cadaveri. Ci sono Val di cui riconosce gli stivali, e Anne. Mathias si china accanto a lei, la prende tra le braccia e, alla fine di un lungo istante, una lacrima comincia a scorrere.

Dopo il racconto, una quarta scusa si impone a sua giustificazione. Questo pretesto è la necessità di situare le analisi, di stabilire dei punti di riferimento per una esplorazione difficile e perigliosa, di potere in ogni momento trovare i riferimenti in un film dove, a dispetto di una solidità apparente, gli episodi e gli scenari, i personaggi e i luoghi non sono disegnati, ritagliati e disposti che per fuorviare, terrificare. In fin dei conti, *Una sera, un treno* è un puzzle sapiente, ma dove gli incastri non sembrano mai corrispondere al disegno.

L'originalità più manifesta del secondo film di André Delvaux, è il suo sorprendente scivolare verso il fantastico, condotto con strabiliante abilità lungo lo stupore, l'inquietudine, poi il terrore di Mathias. Questo fantastico, da un altro punto di vista, è il figlio assai legittimo di una tradizione, di una cultura stessa, precisa, fiamminga. Le strade dai muri di mattoni rosa, « senza manifesti nè orologi » come nota uno degli eroi, l'architettura di un cinema magistralmente inventato dallo scenografo Claude Pignot a mezza strada tra modern-style e la baracca da fiera, le taverne stesse dove si entra lasciando ogni speranza di ritrovare un giorno il mondo « normale », assai più che a Johan Daisne, mal conosciuto all'estero e in ogni caso più giovane dunque meno « ricco », è a Jean Ray che rimanda, alle sue città dall'indicibile paura, alle sue strade fantasma, alle sue case che nessuna ritrova mai, ai suoi quartieri perduti e ai suoi cabarets dell'orrore. André Delvaux non vi trova del resto nessuna materia per un apporto del tutto esterno di natura drammatica, ma un metodo provato per portare a termine la propria denaturazione del tempo e dello spazio.

Quando Mathias ritorna, nel suo scompartimento, alla coscienza, il suo primo movimento è guardare l'orologio e constatare, con impazienza, che si è fermato. Hernhutter, incontrato poco dopo, gli dirà che il suo cronometro ha parimenti cessato di funzionare. La città dove arriveranno, alla fine della loro corsa, sarà non soltanto sprovvista di pendoli, ma soggetta ad una vita notturna perfettamente sregolata, dove le proiezioni del cinema così come i pasti non sono regolati da alcuna cronologia. La durata stessa del film, a partire dal risveglio di Mathias, si disarticola. Fino allora le connessioni erano precise, visita, corso, teatro, pranzo, passeggiata e partenza trovano il loro posto successivo nella progressione di una mattinata o di un pomeriggio, al termine del quale Mathias prendeva il treno che doveva portarlo ad una riunione, nella serata. E poi ecco che la durata si distende in un interminabile crepuscolo, allorchè l'incidente quale è suggerito era sopravvenuto di notte. Marce che non sembrano mai volere finire sboccano all'improvviso in soste imprevedibili. Le attese e gli incontri non obbediscono più che al ritmo, calmo, dei ricordi felici, o, accelerato, del panico. Lo spazio stesso si sottomette a questa dilatazione incontrollabile. La pianura, da cui la neve è scomparsa « come per incanto » e che dissimula le trappole dei suoi pantani, nessuno sa dove incomincia nè in quale lontananza si trovano le sue frontiere. Hernhutter ha buon gioco, ad un certo momento, di assicurare che questo piatto paese continua fino al di là della Russia, e d'altra parte si procede meno, sulla base di un montaggio di una sicura ingegnosità, per progressione continua che per salti bruschi. L'estensione e la durata, promosse

Biblioteca Gino Bianco

al rango di divinità corrucciate, si alleano per meglio tormentare e perdere gli eroi.

Influenza per influenza, o, meglio, incontro per incontro, la letteratura cede, qui, per un momento, alle lezioni della pittura. Dissertando in maniera premonitoria, il che è normale a proposito di Delvaux, su *L'uomo dal cranio rasato*, Michel Ciment aveva fatto allusione a Magritte, a cui il regista si era esplicitamente riferito. E' possibile riferirsi anche questa volta alla sua estetica dell'inquietudine (*Le temps menaçant*), alla sua metafisica del décalage (*La condition humaine*, *Eloge de la dialectique*), oppure al suo punto di non contraddizione tra la luce e l'ombra (*L'Empire des lumières*), ma è forse meglio rivolgersi in una nuova direzione, ad una svolta insensibile dalla via abbandonata. In *Una sera, un treno* è il nome di un altro pittore che si impone, e tanto più naturalmente, in quanto porta lo stesso cognome del cineasta, benchè tra loro non ci sia altra parentela di quella intellettuale. André Delvaux sa quello che lo accosta a Paul Delvaux, anche lui evocatore di stazioni, *Veilleur*. Anche se fermate a discrezione ed a cielo scoperto prendono il posto della Centraal Station anversese, ed anche se locomotive desuete si sostituiscono alle motrici moderne del film, è ben uno stesso clima di notte e di destinazioni azzardose, di partenze immobili e di orari incontrollabili che vi plana come una nebbia dove si avventurano, sorelle di Moira, « livrées a leur destin de ne rien connaitre qu'elles mêmes » diceva Eluard, le statue di carne ma animate appena, che popolavano le sue architetture neoclassiche.

La concordanza tra i due Delvaux trova in quest'ultima evocazione una conclusione seducente. Il nome di Moira, che sia stato imposto da Daisne o da Delvaux oppure, più verosimilmente, proposto dal primo e meditato dal secondo, apre di fatto la porta per cui il fantastico passa per compiersi nel mito. Moira appartiene al versante oscuro della mitologia. Figlia della notte e del caos più insondabile, essa è un'entità tenebrosa, minacciosa e complessa, a cui gli stessi dei si sottomettono tremando. Che il fantastico fiammingo sia stato attirato da un terrore così nero, nulla, dopo tutto, di più giusto. Così come le furie popolano il *Malpertuis* di Jean Ray, e le Stigi la sua *Ruelle ténébreuse*, parimenti, ritornata alla sua semplicità originaria, Moira può dominare gli hotels sperduti della morte. L'avventura di Mathias ne acquista una inquietante rassomiglianza, assai più che con la favola di Lazzaro (il Jedermann è un termine di confronto piuttosto che una pista), con l'itinerario magico d'Orfeo, dove Moira, precisamente, acquista sul filo della maturazione del mito un'estrema importanza. La morte che essa incarna non è più una conclusione, nè come nella deviazione cristiana l'accesso all'Altro Mondo, bensì la tappa di una iniziazione al termine della quale Orfeo perde Euridice come Mathias perde Anna, nel momento preciso del ritorno « alla superficie », ma dove essi trovano, al termine della discesa infernale e dello scambio, un'altra forma, più ampia, di conoscenza.

La conoscenza in questione segna il processo di Mathias, che, lungo tutto *Una sera, un treno*, assiste alla nascita dei propri sentimenti. Qui Delvaux sembra seguire una linea, la tendenza verso lo psicologismo amoroso e la storiografia delle rotture. E nel momento stesso in cui i campioni della disillusione, Resnais o Antonioni, decidono di dedicarsi ad altre vittime e di rivolgers verso il meraviglioso fantastico (*Je t'aime, je t'aime*) o il poliziesco metafisico (*Blow-up*), può sembrare sorprendente vedere Delvaux perlustrare un terreno così battuto. Ma egli lo prende per un verso nuovo, nel rovescio esatto, rispetto agli autori di *Muriel* o di *Il deserto rosso*. Invece di reperire le tappe successive di una disgregazione, si dedica a descrivere le forme successive in una nascita. *Una sera, un treno* è una buona storia sui *buoni* sentimenti, che vanno nel senso giusto, che si schiu-

Biblioteca Gino Bianco

dono invece di atrofizzarsi. Da allora, tutto vacilla, la disgregazione stessa dell'amore non è più quel gioco immutabile in cui l'uomo ha il ruolo del caprone e la donna si rinchiude in se stessa, senza che nulla in seguito sia più possibile perchè la separazione è inscritta negli esseri e piega sotto il proprio peso di maledizione. Delvaux rifiuta la fatalità degli incomunicabili: ciò che per altri era una fine, non è per lui che un inizio.

L'indifferenza di Mathias è, in partenza, precisata da due scene, dove egli stesso misura, con una coscienza più o meno diffusa della sua « colpa », l'estensione della sua apatia. Nella prima scena, i legami meccanizzati di un affetto che dovrebbe provare per sua madre, e che non si manifesta più se non attraverso una pazienza appena attenta, non prendono il loro significato drammatico se non in rapporto ad un senso di colpa quasi inavvertito, per cui, dopo che il suo conflitto con Anne avrà raggiunto il punto più acuto, vorrà, come in una sorta di ridicola congiura contro la propria aridità, riparare ad una pia menzogna detta a sua madre e portare i fiori sulla tomba del padre, di cui non riuscirà nemmeno a ritrovare il posto. Nella seconda, quando rifiuta di andare a manifestare a fianco degli studenti in sciopero, perchè non vuole prendere partito, impegnarsi troppo a fondo nella querelle di una minoranza, crescerà ancora l'imbarazzo di una cattiva coscienza, tanto più forte in quanto la sua astensione si baserà su buone ragioni. Questo miscuglio di disinteresse profondo e di vergogna, d'egoismo fondamentale e di rancore, di *risentimento*, sarà la principale spinta di maldestrezza che lo porterà fino alla rottura violenta, poi gli impedirà, alla fine della prima parte del film, di ritrovare un contatto che gli avrebbe forse evitato una lunga e terrificante ricerca di se stesso al di là delle frontiere della morte.

Tutto si articola, d'altra parte, come se il movente principale del malinteso fosse, per il professore di linguistica, sonoro. In *Una sera, un treno* i rumori e le lingue hanno perso la loro trasparenza. In un paese in cui lo spartiacque linguistico prende sovente aspetti estremi, Anne risente tanto più il suo isolamento, ed anche le contraddizioni del bilinguismo illuminato di Mathias. E' ad esempio, perchè si deve recare in un milieu strettamente fiammingo che non desidera che lei lo accompagni nel suo viaggio. Nell'evocazione del loro soggiorno a Londra, il monologo inesauribile della guida, in inglese, è ad un tempo schermo e contrappunto del loro e dei loro isolamenti. Mathias si ricorda anche che, quando, in una foresta, d'autunno, aveva per un momento creduto di averla persa, e poi l'aveva vista risorgere quasi misteriosamente, il rumore di una ascia da boscaiolo accompagnava, nel senso musicale del termine, la sua ricerca; e subito dopo, mentre la prendeva nelle sue braccia, lo stesso rumore l'aveva distratto dal suo abbandono. La formazione di pianista e i gusti di Delvaux, di cui non fa mistero, servono assai bene i tratti di questi distanziamenti acustici e di queste barriere linguistiche.

Anne appare tutto ciò che Mathias non è, il tepore dopo il gelo, la tenerezza spontanea, più diretta, accanto all'indifferenza corrucciata. Come sottolinea Delvaux stesso, ella ha un'intuizione diretta, sensibile, delle realtà che il suo amante non può che affrontare a distanza, proteggendosi grazie alle analisi fredde della sua intelligenza. Egli traduce la pièce di teatro, ne spiega i risvolti e il linguaggio, ma Anne, lei la decora e la riveste e, al pari degli attori e del regista, lavora per farla nascere alla luce del concreto.

Artista alle prese con un autore, tenta di piegare il suo talento fino a sposare le forme stesse di un andamento passionale, di realizzare la comunione di due creazioni. Ora questa passione della stessa autenticità, urtando contro la fredda buona volontà di Mathias, non sboccherà per lei che in una lacerazione, più acuta, più veemente, e la ricondurrà, lungo i vari tempi della loro ultima gior-

Biblioteca Gino Bianco

nata, ad uno stesso punto. Le parole e i silenzi di Mathias, la sua immobilità e i suoi gesti, non possono essere equivocati: sono i segni di una vera impotenza dei sentimenti. E' solo più tardi, in un ultimo confronto (ma Anne è morta), che alla fine di un piano dalla lunghezza sapientemente e mirabilmente orientata verso l'attesa di un meraviglioso terrestre, Mathias potrà lasciar scorrere una lacrima non già, cristiana, di pentimento o di rimpianto, ma, pagana, di riconciliazione con se stesso e gli altri.

Per intessere questa articolazione interna, André Delvaux non ha avuto paura di ricorrere ad una figura di stile assai disprezzata oggi, forse in ragione della delicatezza del suo uso e perchè è fondata su raccordi di sguardi. I penosi andirivieni, così stancanti e peggiori, per la loro estrema lentezza, dei classici campi-controcampi, di Godard e suoi pari, saranno almeno serviti ad una rivalutazione necessaria, a smontare e ripulire i mezzi di linguaggio. In *Una sera, un treno*, essi sono i fili stessi di cui sono tessuti lo spazio e il tempo della sua drammaturgia e della sua morale. Il film è fatto di richiami e di apparizioni. Gli occhi di Anne cercano gli occhi di Mathias senza mai o quasi trovarli durante la scena del pranzo. Durante la loro passeggiata, per meglio sfuggirsi e rinchiudersi nel loro pregiudizi o risentimenti, tutti e due fissano ostinatamente direzioni rigorosamente parallele. Infine, nel treno, se gli sguardi si incrociano di nuovo, non sarà — e qui il campo-controcampo, grazie alla frattura del tempo e dello spazio che provoca passando da un piano ad un altro piano, in senso proprio e figurato, si mostra di una perfetta efficacia — non è che per meglio misurare l'estensione di un fossato disperato. Dalla « meravigliosa indipendenza degli sguardi umani » che affascinava Proust, la distanza è breve. Il primo incontro di Mathias e di Anne sarà il confrontarsi dei loro sguardi quando, urtatisi all'uscita di una chiesa, lei si volterà verso di lui. E poi quello che meraviglia può, con un movimento similare, provocare il terrore, gli occhi scuri di Adriana Bogdan saranno il polo agghiacciante e magnetico dell'albero della morte. Quando Val si farà avanti per invitarla a ballare, lei volterà bruscamente il viso per, meduseica, dare all'orchestra il muto ordine di cessare la musica che suonava in sordina, poi gli occhi negli occhi del giovane, senza toccarlo, per la sola potenza del suo fascino, lo trascinerà nel ritmo demoniaco che scoppia allora. Separazione o riunione, scambio o scaturigine, la forma di Delvaux, sfuggendo alle esitazioni di una sintassi rilassata come alla rigidità degli automatismi classici, sa essere di una accurata giustezza.

Infatti le qualità mirabili di *Una sera, un treno* sono parimenti forme manifeste della sua precisione. Il suo racconto è di una simmetria e di una dissimmetria tanto ricche quanto perfette, poichè le preoccupazioni formali fanno da perfetto contrappeso alle preoccupazioni morali e poichè la forma stessa, immagini e suoni, richiama alle lotte degli specchi e degli echi. Tutto il film si ordina attorno al momento in cui Mathias, nel suo scompartimento, ritorna alla coscienza, nell'istante preciso in cui, senza averne ancora il più piccolo sospetto, intraprende il suo periplo nel paese delle ombre. L'inquietudine che comincia a farsi strada nello spettatore è dovuta, ancora, ad un effetto di squilibrio sonoro. Allorchè tutte le scene precedenti erano ritmate dal rumore del treno, bruscamente è il silenzio; il treno continua a correre, ma non se ne sente più il rumore: più tardi, quando il rapido abbandonerà i tre viaggiatori senza il minimo rumore. A partire da questo punto fisso del risveglio si ordinano prospettive convergenti, indefinitamente rinnovate e ripetute e che richiamano ancora l'estetica a linee di fuga di Delvaux pittore. Ci sono così due viaggi, in autobus poi in treno terminati l'uno e l'altro con la scomparsa di Anne, due apparizioni della morte, l'una maschio l'altra femmina, l'una fittizia e l'altra reale, ma rivestita della stessa cappa bergmaniana poichè Adriana, quando Mathias intuisce chi ella sia, ne sarà, per

Biblioteca Gino Bianco

un piano, rivestita. Parimenti: due visite al regno dei morti, al cimitero poi all'albergo, due ritorni indietro, il primo in Inghilterra che evoca la distruzione dell'amore e il secondo in Belgio che ricorda la sua nascita e preannuncia la sua resurrezione finale, uno d'estate l'altro d'inverno, due città fiamminghe, due campagne, e così via. Quanto alle due catastrofi, la « sognata » e la « reale », sono rese più intense dalla loro reciproca ambiguità.

Tutti questi giochi non sarebbero che puri vezzi formali se la simmetria non intrattenesse relazioni colpevoli con il presentimento che gli inspira tutta l'energia della progressione drammatica. Gli avvenimenti sono annunciati o suggeriti per mezzo di allusioni forse sottili ma per nulla gratuite come il riferimento a Harry Dickson che permette di prevedere lo scenario « alla Jean Ray » dello sviluppo o per la strada diretta dell'insistenza più affermativa, come la presenza figurata della Morte in tutta la prima parte. Le simmetrie più evidenti non sono che un gioco di segni scintillante, di avvertimenti mormorati o di richiami nostalgici come quel mandarino un po' ammuffito che la madre di Mathias gli dà come al piccolo ragazzo che non è più da molto tempo e che, schiacciato, ritrova nella sua tasca, nel momento più insostenibile della sua crisi morale.

A controcorrente di una certa secchezza formale e intellettuale, dove la complessità finisce, come in *Je t'aime, je t'aime*, per prevalere sul minimum necessario di semplicità, non è certo la qualità minore di Delvaux di riannodare, per il resto, con una sensibilità che la nostra civilità d'equilibrio, di chiarezza e di rigore finge di guardare dall'alto in basso. Si pone, per esempio, nella linea della *Peregrina* di Mörike:

> « Tu es venue: un spectre a pris place au festin.
> Interdits et muets nous contenions tous deux
> Nos larmes. A la fin j'éclatais en sanglots
> Et la main dans la main nous partîmes de là ».

Delvaux ci restituisce, dopo lunga attesa, questa qualità dell'emozione.

Louis Seguin

1965
DE MAN DIE ZIJN HAAR KORT LIET KNIPPEN (L'uomo dal cranio rasato) **rg** André Delvaux; **scen** Anna de Pagter, André Delvaux dal romanzo di Johan Daisne; **fot** Ghislain Cloquet; **suono** Antoine Bonfanti; **mont** Suzanne Baron; **orig** Belgio; **con** Senne Rouffaer (Govaert Miereveld), Beata Tyszkiewicz (Fran), Hector Camerlynck (Mato), Hilde Uitterlinden, Annemarie Van Dijck, Hilda Van Roose, François Beukelaers, Arlette Emery.

1968
UNA SERA, UN TRENO (Un soir, un train) **rg** André Delvaux; **sogg** André Delvaux da un racconto di Johan Daisne; **fot** Ghislain Cloquet; **scenog** Caude Pignot; **suono** Antoine Bonfanti; **mus** Frederic Devreese; **prod** Mag Bodard (Parc-Film, Fox-Europa, Les Films du siècle); **orig** Belgio-Francia; **con** Anouk Aimée (Anne), Yves Montand (Mathias), François Beukelaers (Val), Hector Camerlynck (Hernhutter), Adriana Bogdan (Moira), Dom de Gruyter, Senne Rouffaer, Jan Pere, Jacqueline Royaards, Denise Zimmerman, Frederic Devreesse.

André Delvaux è nato nel 1926 a Louvain. Ha studiato filologia germanica e diritto all'Università Libera di Bruxelles, musica al Conservatorio reale e ha insegnato per una decina di anni letteratura neerlandese. A partire dal '57 ha realizzato alcuni cortometraggi a soggetto per il Ministero dell'Educazione Nazionale del Belgio, in particolare **Le temps des écoliers** e ha curato una serie di trasmissioni televisive sul cinema, tra cui cinque programmi su Jean Rouch, quattro su Fellini e soprattutto nove trasmissioni di 45 minuti sul cinema polacco (premiate a Bergamo), in cui rapporta la vita in Polonia all'immagine che ne dà il cinema. L'Istituto di Sociologia dell'U. L. di Bruxelles gli ha affidato la direzione di un seminario di studi sul linguaggio cinematografico. Negli ultimi tempi, ha diviso il suo tempo tra la regia e l'insegnamento di regia all'INSAS, la scuola di cinema creata da poco dallo Stato belga. Ha finora realizzato due lungometraggi.

Biblioteca Gino Bianco

Intervista col regista

UN REALISMO MAGICO

Ispirandosi ad un racconto del romanziere fiammingo Johan Daisne, che gli aveva già fornito il soggetto del suo primo lungo metraggio, L'homme au crâne rasé, *il cineasta belga André Delvaux ha realizzato* Una sera, un treno, *film in cui dirige Yves Montand e Anouk Aimée.*

Nel suo nuovo film, lei ha inserito elementi fantastici in un racconto di tono realistico, come aveva fatto in L'homme au crâne rasé?

Mentre nel mio primo film il fantastico era presente in maniera diffusa lungo tutta l'opera, qui, fa irruzione in seguito ad un avvenimento reale e preciso, un incidente il cui carattere insolito non sarà percepito che in seguito. Tuttavia, questo passaggio dal reale al fantastico si compie senza rottura di stile, nel momento in cui il presente del racconto cede il posto ad una alternanza di fatti che si svolgono in un presente immaginario e in un passato reale.

Di quali affinità letterarie risente?

Qualche giorno prima di girare *Una sera, un treno*, mentre stavo completando la sceneggiatura, rileggendo Gérard de Nerval, mi è parso evidente che il mio film sarebbe stato una concretizzazione di ciò che lo scrittore dichiara all'inizio di *Aurélia*, cioè che l'opera era « la diffusione del sogno nel quotidiano ». Quest'ultima definizione mi pare riassumere l'ideale che doveva attingere il mio film, cioè realizzare l'osmosi tra la realtà e il sogno, pur rifiutando ogni rottura netta tra i due elementi.

Che cosa pensa di un film come La donna che visse due volte *vicino sotto molti aspetti alla sua prima opera?*

Questo film mi pare esemplare, almeno nella parte che descrive il disagio dell'eroe di fronte alla donna strana incarnata da Kim Novak. Tutte le soluzioni tecniche escogitate da Hitchcock mi hanno molto interessato. Tuttavia la conclusione del film mi irrita nella misura in cui risponde a un bisogno di logica imperturbabile che si attribuisce allo spettatore e che spinge l'autore a fornire una chiave che dia una risposta artificiale e completa. Se, alla fine di *Una sera, un treno*, esiste una chiave elementare, questa è introdotta senza rotture perchè tutte le sequenze tendono all'ultima immagine e d'altra parte, una serie di domande rimane posta. Rifiuto una struttura chiusa.

In L'homme au crâne rasé, *la realtà di certi fatti percepiti in una sequenza era contestata in una sequenza seguente. Si ritrova questo anche nel nuovo film?*

Ho continuato per la stessa strada: la realtà dell'immagine è talvolta annullata dal sonoro e dalla commistione di suoni che non hanno alcuna ragione « realistica » di essere presenti. D'altra parte, un clima di stranezza è creato da una serie di frasi ricorrenti pronunciate nella prima parte (la parte « reale » del film) da certi personaggi e riprese da altri nella seconda (la parte « immaginaria »).

Biblioteca Gino Bianco

Lei ha usato Anouk Aimée sotto un aspetto di donna inaccessibile o, al contrario, l'ha voluta come un personaggio quotidiano?

Anne è un personaggio quotidiano, isolato ma non inaccessibile. Essa vive chiusa nel suo mondo, che è Mathias, al quale è votata. Si è racchiusa, in una certa maniera, rifiutando di imparare la lingua dell'ambiente in cui vive il marito. Essa è segreta senza essere misteriosa. Di fronte a Mathias che, lui, è un personaggio fissato, indurito, essa si rivela un essere sfumato, sensibile, che non trancia giudizi, che pone delle domande, senza imporre delle risposte. Al culmine del film, essa scompare, non la vedremo più se non attraverso gli altri personaggi.

Il fatto di realizzare un film di analisi psicologica che si rivela finalmente essere un'opera fantastica esprime in lei un dubbio in rapporto al valore di questa analisi psicologica?

Le due cose non mi sembrano contraddittorie; mi pare che la logica psicologica resti coerente malgrado l'insolito ma è certo che ho badato a che non ci sia una ipertrofia dell'analisi psicologica nè una sovrabbondanza di eventi fantastici.

Si può dire che questo film come il precedente è un film in prima persona?

Sicuro. Ho tuttavia rinunciato a un mezzo che consideravo già al momento delle riprese di *L'homme au crâne rasé* come un espediente: l'utilizzazione della « voce interiore » dell'eroe. Ho voluto che il film fosse posto sotto un punto di vista unico, quello dell'eroe; è, secondo me, il solo punto di vista che autorizza l'introduzione del fantastico. E' evidente che in molti casi l'eroe sarà il sostituto dell'autore, anche se questi se ne distacca sul piano psicologico.

La cronologia in L'homme au crâne rasé *non era "chiara". Penso in particolare a quella ellissi brutale concretizzata da una lunga carrellata attraverso una strada di Lovanio che ci faceva sorvolare parecchi anni e riassumeva la decadenza del personaggio principale. Com'è risolta qui?*

La cronologia presenta, nel mio ultimo film, molta più coerenza. L'azione si svolge in sei ore successive, ma è interrotta da qualche ritorno indietro; tuttavia al momento del passaggio dalla parte reale alla parte immaginaria del film, c'è una mescolanza volontaria di tempi (tempo presente che si alterna con un passato relativamente recente e un passato nettamente più remoto) ma lo spettatore attento si renderò conto che è stato abbandonato il piano delle realtà perchè si accorgerà che il sonoro è diventato « differente ».

In partenza, aveva un'idea precisa quanto all'uso del colore?

Ho rifiutato di creare per mezzo di una utilizzazione diversa del colore la spaccatura tra il reale e il fantastico. Ho utilizzato il colore come il bianco e nero; voglio dire che ho cercato di ritrovare le stesse sfumature quali quelle dei grigi, dei bianchi e dei neri. Non ho privilegiato, per esempio, certi oggetti colorati. Durante le riprese, con l'utilizzazione di obiettivi molto « incisivi » e allo sviluppo ho ottenuto delle immagini molto secche come nell'*Incidente*. Io non volevo assolutamente che i colori rassomigliassero a quelli dei pittori impressionisti.

Finora lei si è servito, in partenza, di testi letterari preesistenti di cui non era lei l'autore. Per quali ragioni? Conta di regolarsi diversamente per il futuro?

Non ho alcun partito preso in questo campo. Del resto sono convinto che si possono dire cose molto personali attraverso il racconto di un altro e sicuramente, poi, occorre un talento particolare per scrivere. In *Una sera, un treno*, mi sono molto più allontanato dal dato iniziale fornito da Johan Daisne che non nel primo adattamento. Scrivere un soggetto originale mi attira e sarà forse il caso all'epoca del mio prossimo film.

André Deconinck

Biblioteca Gino Bianco

Lettera dalla Spagna

NON CONFORMISMO CONTROLLATO

« Avete i campi molto abbandonati, zio » diceva Viridiana nel 1961 a Don Jaime, l'anziano proprietario terriero, impotente e maniaco sessuale, del film di Buñuel. E Don Jaime le rispondeva, con aria melanconica: « Da vent'anni le erbacce si sono impadronite di tutto ». E in questo « campo abbandonato » in cui si dibattono le più violente contraddizioni storiche, nacque l'anno seguente un movimento culturale che oggi chiamiamo, molto brumosamente, Nuevo Cine Español, lanciato come un'« operazione di prestigio » dal nuovo ministro dell'Informazione, Manuel Fraga Iribarne, in seguito allo scandalo internazionale di *Viridiana*.

Non è difficile capire la « nevrosi » del giovane regista spagnolo di oggi, lacerato tra la ribellione e l'impotenza per esprimere questa ribellione, e i cui film sono possibili precisamente grazie a un tacito accordo con lo stato fascista, un accordo che, nel limite di una censura molto stretta, si basa sull'aiuto e sulle sovvenzioni economiche che questo stato fornisce alle pellicole dichiarate di « interesse artistico », cioè alle pellicole che contengono una certa dose di « non-conformismo controllato » e che i giovani registi spagnoli realizzano, fornendo così a questo stato paternalista un certo numero di opere che possono partecipare, senza vergogna e con una certa dignità, ai festival internazionali, rappresentando ufficialmente la Spagna di Franco.

Questa strumentalizzazione e manipolazione psicologica-economica del giovane regista spagnolo ha dato luogo, in linea molto generale, a due generi di pellicole distinte: da una parte le grigie cronache della mediocre vita spagnola e delle sue frustrazioni individuali, che contengono una critica in tono minore, critica naturalista che colpisce i costumi più che le strutture politico-sociali, e dall'altra parte, a una corrente puramente « sperimentale » rappresentata dalla cosiddetta Scuola di Barcellona e la cui attitudine è stata espressa molto eloquentemente da Joaquim Jorda (e Esteva Grewe), quando ha dichiarato: « Siccome non possiamo fare Victor Hugo, facciamo Mallarmé ». In poche parole: un cinema con vocazione realista, ma castrato dall'autocensura e dalla censura (censura prima sull'idea e poi sul film), e un cinema con vocazione di *avantgarde*.

Tra questi due poli estremi di una nevrosi collettiva c'è senza dubbio un punto comune: un sotterraneo atteggiamento critico di protesta, che si esprime mediante l'ellissi, il simbolo, il *clin d'oeil*, o la parabola. Procedimenti, naturalmente, che sono compresi e valorizzati correttamente solo da una piccola *élite* intellettuale, e che spogliano queste pellicole non conformiste di ogni efficacia politica. Si tratta, di conseguenza, di una perfetta operazione politica di « non-conformismo controllato » del ministero dell'Informazione.

Biblioteca Gino Bianco

I diversi livelli di lettura di « La caccia ».

Questa breve introduzione preliminare risulta necessaria per situare storicamente la apparizione di *La caza* (La caccia, 1965), di Carlo Saura, che fu premiato al festival di Berlino, con la anche essa brumosa giustificazione di « la valentia e l'indignazione con cui presenta una situazione umana caratteristica del suo tempo e della sua società ». Senza dubbio e nonostante l'astratta giustificazione elaborata dalla giuria di Berlino, *La caza* è probabilmente il film politico più importante ed esplicito che sia stato realizzato in Spagna dal 1939, importante per di più sul piano estetico, per la grande coerenza della sua parabola politica, della sua descrizione psicologica e della sua narrazione drammatica, fuse in una totalità artistica polivalente di grande ricchezza di significati nei suoi differenti livelli di interpretazione.
A un primo livello di lettura epidermica e naturalista, *La caza* è, semplicemente, la storia di un gruppo di amici che vanno a effettuare una partita di caccia in una riserva di Toledo e che, a causa di certi conflitti psicologici di crescente tensione, finiscono per uccidersi tra loro. Questo primo livello, in funzione di conflitti di psicologie individuali e di interessi contrapposti, porta già una novità importante in relazione con le opere anteriori del nuevo cine español, e questa novità consiste nel fatto che, in contrasto con le cronache grige e tristi della mediocre vita spagnola caratteristiche di altri giovani film, *La caza*, si presenta come la prima autentica tragedia realizzata da un giovane regista spagnolo, dando alla parola tragedia la vera dimensione che conserva dalle grandi opere di Eschilo. E' significativo che Saura abbia definito il suo film come un « documento su una situazione limite » (1) e abbia confessato che ebbe numerosi dubbi rispetto al suo esplosivo sviluppo. Sviluppo artisticamente arrischiato, in verità, che però si rivela in fine come l'unico possibile e organicamente coerente col resto dell'opera, tanto dal punto di vista psicologico come della parabola storica.

Una lettura più attenta e meno epidermica de *La caza* rivela la presenza oppressiva del tema della guerra civile spagnola lungo tutta l'opera, utilizzando riferimenti diretti minimi: le fosse di alcune trincee e una frase di Luis (« Qui morì molta gente. Morirono a mucchi qui... Posto buono per uccidere »). Nel medesimo scenario geografico in cui trenta anni fa le truppe fasciste lottarono e vinsero contro le repubblicane — con le cicatrici topografiche ancora presenti — si svolge ora la sadica mattanza di conigli indifesi (trasposizione simbolica) e ha anche luogo l'autodistruzione degli uomini che vinsero la guerra. E questo è, finalmente, il grande tema che racchiude *La caza* in una lettura criptica, nel mostrare gli individui della classe dirigente della società, della classe sociale che vinse la guerra (lo stesso attore Alfredo Mayo ha interpretato in molte pellicole ruoli di ufficiale dell'esercito franchista), che è ora strozzata dalle proprie contraddizioni interne, precisamente nel medesimo luogo geografico in cui lottarono uniti e sconfissero la Spagna democratica. E questa autodistruzione brutale, esplosiva, è contemplata da un ragazzo giovane, di un'altra generazione, che assiste come spettatore attonito allo scatenarsi della tragedia. *La caza* è, poi, oltre l'aneddoto, una constatazione, una testimonianza sulla decomposizione storica della classe dirigente divorata dalle proprie contraddizioni e realizzata in un asfissiante *huis clos* all'aria libera, in un paesaggio desertico calcinato, con le tracce di una guerra sempre presente, con una straordinaria economia di mezzi e una intensa concentrazione drammatica. Questa concentrazione e semplicità (analoga a quella di *Repulsion* di Polanski) ha permesso a Saura di tendere l'arco della violenza fino a limiti parossistici (primi piani delle operazioni di ar-

(1) Intervista con Carlos Saura in « Nuestro Cine » n. 51 (1966).

Biblioteca Gino Bianco

mare e caricare i fucili, musica di tamburi, mattanza orgiastica di conigli, ecc.) e apparenta il film alla « estetica della violenza » postulata da Glauber Rocha. In questo senso, Saura ha dichiarato che il grande tema del suo film è la violenza, al margine di particolarismi geografici: « Questo clima di violenza l'ho molto presente, perchè credo sia latente, non solo in Spagna, ma nel mondo intero — ha dichiarato. — Voglio dirti che io potrei aver fatto il film in un altro luogo, in Viet Nam, in Africa, e non per questo sarebbe stato diverso. Ma io lavoro con elementi spagnoli, con gente che conosco, traduco i problemi, li soggettivizzo, e allora faccio *La caza*. Il tema di *La caza* è un problema internazionale, in quanto riguarda l'aggressività che c'è nel mondo, l'inutilità della guerra, l'inutilità della morte, l'inutilità della caccia, perchè oggi si caccia per piacere, non per necessità » (2).

Saura e Buñuel

Il tema della violenza e della crudeltà rimanda automaticamente alle relazioni delle opere di Saura con Luis Buñuel, di cui è grande amico e ammiratore. Nel 1960 Saura realizzò il suo primo lungometraggio *Los golfos*, film di rottura nel rachitico contesto culturale spagnolo, accolto freddamente dalla critica che gli rimproverò l'influenza del neorealismo italiano, dei documentari del free cinema inglese e di *Los olvidados* di Buñuel (tutto ciò certamente significava una salutare rottura nella addormentata cinematografia spagnola del 1960). *Los golfos* fu presentato a Cannes e lì si conobbero Saura e Buñuel, i due cineasti aragonesi (Buñuel nacque a Calanda e Saura a Huesca) più importanti del cinema iberico.

Sarebbe bizantino entrare in una controversia sulle citazioni e sugli omaggi — o sulle influenze — che legano l'opera di Saura e di Buñuel: Saura ha utilizzato Buñuel come attore, nel breve ruolo di un boia, nella sequenza iniziale del suo secondo film *Llanto por un bandido* (fallito tentativo di cine-spettacolo, di operazione industriale con contenuto politico, su un « bandolero » del secolo XIX) e ha dedicato *Peppermint frappé* (1967) a Luis Buñuel. In *La caza* si può segnalare l'apparizione di un manichino che prende fuoco (*Estasi di un delitto*), la presenza ossessiva del mondo animale, come in Buñuel, e il clima erotico latente in tutto il film. Ma questo sarebbe puramente accessorio, se non vi fossero altre costanti più profonde che procedono da Buñuel, che tuttavia vengono anche da una tradizione culturale realista comune che ha nutrito entrambi i registi (Quevedo, Goya, Rojas, Galdós, Baroja, Valle Inclán ed altri) e che passata attraverso il filtro del surrealismo ha persistito in tutta la produzione messicana e francese di Buñuel. In questo senso il significato della *rottura* dell'opera di Saura è anche quello della *continuità* con una robusta tradizione culturale realista che era stata eclissata dai monumenti della retorica ufficiale franchista.

Tecnica e linguaggio

Senza dubbio uno dei fattori che differenziano chiaramente l'opera di Saura da quella di Buñuel, è il preziosismo tecnico del primo. Non bisogna dimenticare che Saura, fratello del pittore Antonio Saura, arrivò al cinema dal campo della fotografia. Questa formazione plastica contribuì a che *Los golfos*, e dietro questo film tutto il giovane cinema spagnolo, rompesse con una tradizione puramente artigiana e formale del « cattivo gusto » ufficiale del cinema spagnolo anteriore, con le solitarie eccezioni di J. A. Bardem e Luis G. Berlanga. Nel terreno della pura creatività estetica, *Los golfos* stava tanto lontano dal vecchio ci-

(2) Intervista con Carlos Saura (Ibidem).

Biblioteca Gino Bianco

nema spagnolo come *Roma, città aperta* lo fu dalle commedie di Mario Mattoli durante il fascismo italiano. In questo aspetto tecnico e professionale, perlomeno, la rottura del nuevo cine español è stata molto importante. Nuovi operatori (come Juan Julio Baena, fotografo di *Los golfos* e Luis Cuadrado, operatore di *La caza* entrambi provenienti, come Saura, dalla Escuela Oficial de Cinematografia di Madrid), hanno contribuito a un profondo rinnovamento estetico del vecchio cinema spagnolo. La preoccupazione fotografica di Saura si dimostra in *La caza* non solo nella qualità delle immagini disseccate del film (si girò unicamente con luce naturale rinforzata a volte con luce di riflesso) ma anche nell'uso, per la prima volta nel cinema commerciale spagnolo, dell'obbiettivo Macrokilar, che trasforma gli oggetti, le superfici e fa della pelle degli attori un « oggetto » protagonista, facendo realtà il mito della « microfisionomia » di Balazs come lo aveva fatto prima Teshigara in *La donna di sabbia.*

Tuttavia questa inevitabile « modernità » di linguaggio del Nuevo Cine Español, che è uno dei suoi fattori di rottura, contribuisce ad aggravare il suo divorzio con il pubblico, di livello culturale molto basso e abituato a una narrativa tra-

Manifesto di "Tres es tres, tres"

Biblioteca Gino Bianco

dizionale da routine (ci sono eccezioni come *La tia Tula* di Picazo e i film di Summers, che hanno avuto buona accoglienza commerciale). Questa difficoltà a comunicare generalizzata a livello di tecniche narrative, completa l'inefficacia politica di un cinema nato con vocazione civile, ma che non vuole tuttavia staccarsi dalle correnti e dalle conquiste estetiche del cinema mondiale contemporaneo. Paradosso che riflette la situazione di una Spagna tra il Terzo Mondo e il neocapitalismo, che riassume le acute contraddizioni del giovane regista spagnolo, e che spiega la protezione economica che lo Stato concede paternalisticamente alle sue opere, destinate a consumarsi in un inoffensivo ghetto culturale.

Nonostante questa struttura anomala del Nuevo Cine Español — che non può risolversi con mezzi esclusivamente cinematografici ma politici — *La caza* rimane un raro esempio di equilibrio e di lucidità nel panorama del nostro giovane cinema e mai il suo preziosismo è una concessione formalista, ma un elemento plastico integrato funzionalmente all'opprimente *huis clos*, per dare qualità tattile e snervante a certe realtà, come la pelle o il sudore degli attori.

Per tutte le ragioni esposte, *La caza* ci appare come uno degli apporti più maturi del nuevo cine español, per il suo superamento della tappa di semplice cronaca di costumi per raggiungere la tragedia di gruppo, per la sua sostituzione del primitivo scheletro simbolico-politico mediante una storia convincente di per se stessa sul piano psicologico, per la sua integrazione solida e coerente di diversi livelli significativi (psicologia, dramma, parabola politica), per la ricchezza delle connotazioni delle sue immagini e per l'integrazione, rielaborata, di una forte tradizione culturale realista, plastica e letteraria, che i boia della cultura spagnola avevano tentato di asfissiare. Ma la continuità del sentiero aperto da *La caza* — film che in Spagna è stato apprezzato solo da un pubblico di minoranza, il che è sociologicamente comprensibile — si rivela molto problematica e ci riafferma nella convinzione che potrà svilupparsi e prosperare un cinema autenticamente adulto unicamente quando la società spagnola offra un minimo di condizioni democratiche perchè ciò sia possibile.

« Peppermint frappé »

La presentazione di *Peppermint frappé* è servita a confermare la maturità di Carlos Saura e, per di più, il film ha avuto, inaspettatamente, una buona accoglienza dal pubblico spagnolo, a cui fu presentato prima di vincere l'Orso d'Argento al festival di Berlino 1968. Ciononostante alcuni settori hanno rimproverato a Saura di essersi allontanato dall'« impegno civile » di *La caza*, per addentrarsi nei sentieri della sofisticazione cinematografica. Questa critica si deve, in parte, al fatto che *Peppermint frappé* si inscrive alla corrente che potrebbe qualificarsi di « realismo onirico », tanto cara a Buñuel (*Estasi di un delitto, Bella di giorno*). Il film, in effetti, porta nella sua ultima immagine una dedica che dice « A Luis Buñuel », però in margine a questo omaggio esterno, tutto il film nei suoi dettagli e nel suo complesso, è un continuo omaggio a questo autore spagnolo praticamente sconosciuto in Spagna.

Peppermint frappé si basa, come molti film di Buñuel, su un caso di repressione sessuale, avente per protagonista un medico (José Luis López Vásquez) che vive nella piccola città di Cuenca (nella quale Saura già aveva girato un documentario nel 1958). Il suo sdoppiamento schizoide lo porta a dividere la sua vita tra il suo sordido consultorio e un sontuoso e sofisticato appartamento, che funge da elemento compensatorio delle sue frustrazioni. L'impatto erotico che provoca in questo medico l'apparizione di una bella donna straniera (Geraldine Chaplin), sposata con un suo vecchio amico (Alfredo Mayo), lo conduce a trasformare me-

Biblioteca Gino Bianco

ticolosamente la personalità della sua brutta infermiera (Geraldine Chaplin), fino a trasformarla in un identico doppio del personaggio erotico desiderato, che distrugge infine insieme al marito. Con questo tema assolutamente buñueliano Saura ha fatto un bel film, che prosegue la tendenza *huis clos* o *Kammerspielfilm* di *La caza* (pochi personaggi, pochi scenari, linearità di racconto), accentuato anche nel dettaglio del Macrokilar e dei primi piani, con una regia che rivela uno spirito di entomologo osservatore, minuzioso nel captare i gesti, le espressioni e gli oggetti, con un uso insistente di primi piani.

Con questo film l'universo creativo di Saura appare nettamente definito, coerente, solido. Le sue preoccupazioni si centrano su situazioni limite, poste alle frontiere dell'irreale, che nonostante la loro apparente eccezionalità, sono un autentico riflesso di grandi temi della realtà spagnola presente, come la guerra civile non liquidata o la frustrazione sessuale collettiva della cattolica Spagna.

Stress es tres, tres

Luigi Chiarini aveva rifiutato nel 1967 *Peppermint frappé* alla Mostra di Venezia, però i due premi successivi ottenuti da Saura a Berlino influirono senza dubbio nel fatto che Chiarini selezionasse *Stress es tres, tres* (1968) per l'ultima edizione della Mostra. Senza dubbio, questo film ha costituito una battuta d'arresto nella carriera di chi, finora, era considerato come il più solido e importante regista del nuevo cine español, l'unico indiscusso dalla critica, che aveva affermato la sua personalità in quattro importanti pellicole.

Questa volta Saura ha abbandonato l'esame di personaggi fascisti (*La caza*) o integrati in una piccola città di provincia (*Peppermint frappé*), per dirigere il suo sguardo sul fenomeno, molto equivoco, del cosiddetto « neocapitalismo spagnolo », di cui un economista catalano ha scritto acutamente che « la problematica sul neocapitalismo è arrivata in Spagna, ma il neocapitalismo no ». Certamente Saura non ha rinunciato al suo metodo *Kammerspiel*, molto prossimo a Polanski, di esaminare la condotta di alcuni personaggi in un'unità di azione rigorosamente limitata (il viaggio di tre persone in macchina verso una spiaggia del sud). Questo metodo che incominciò con *La caza*, per ragioni di austerità economica, ha finito per convertirsi in uno strumento narrativo che, per via di allegorie, gli permette di porre in rilievo le grandi contraddizioni e frustrazioni di diversi nuclei della società spagnola. In questa occasione, il riferimento al neocapitalismo si attua attraverso la professione di architetto e il complesso delle urbanizzazioni turistiche, che in Spagna hanno conosciuto un impressionante *boom* negli ultimi dieci anni. Non è inutile segnalare che, in linea generale, la professione di architetto ha originato a Madrid e a Barcellona due formulazioni professionali distinte: l'architetto di Madrid dipende fondamentalmente da incarichi ufficiali dello stato o di organismi parastatali, mentre l'architetto di Barcellona (più vicino al neocapitalismo europeo) lavora preferibilmente su incarichi diretti della borghesia.

L'architetto del film (Fernando Cebrián), frustrato nella sua vocazione professionale dalla mercantilizzazione assurda di cui è oggetto un prodotto sociale-estetico, si è infine integrato nelle strutture imposte dal regime politico. La sua epidermica vernice « neocapitalista » e « moderna » non impedisce che sia un personaggio inserito nella più tradizionale morale cristiana e profondamente geloso di sua moglie (Geraldine Chaplin), come qualunque personaggio di Calderón de la Barca. Le sue gelosie lo portano a provocare situazioni artificiose che permettono un avvicinamento « sperimentale » tra sua moglie e il suo amico (José Luis Galiardo), e così a poco a poco la pigrizia entra nel gioco proposto dal marito che

Biblioteca Gino Bianco

teme e ha bisogno allo stesso tempo che le sue ossessioni diventino realtà. Questo film su un'ossessione — cioè su una frustrazione — culmina con il già classico « scoppio di violenza », tipico degli ultimi film di Saura, sebbene questa volta la violenza acquisti anche il valore di ossessione e di immagine mentale, poichè le convinzioni della civilizzata « morale neocapitalistica » impediscono che il protagonista manifesti la sua autentica maniera di essere e realizzi l'assassinio desiderato.

Se il materiale drammatico del film era potenzialmente ricco, è mancata questa volta a Saura la necessaria lucidità e profondità critica in quanto cade in una formula stereotipa fatta di tic proveniente dai suoi due film precedenti e di « omaggi » a Buñuel e al surrealismo (insetti, tormento di San Sebastiano, ecc.) che minacciano di trasformarsi in smorfie ridicole. Pare che Saura, avendo trovato « la sua formula » in *La caza* e *Peppermint frappé*, cerchi di ripeterla meccanicamente e senza convinzione. In questo senso il film mostra i pericoli della creazione di un « cliché Saura », a cui *Stress et tres, tres* è già molto vicino. Pochi personaggi, esame minuzioso di comportamenti, violenza contenuta, ecc. tendono a convertirsi in artifici drammatici e in « tic di autore ». Però quello che pare più grave, è che il relativo fiasco di Saura nel suo ultimo film corrisponde a una generale decadenza del nuevo cine español, che nato nel 1962 in occasione di una apertura tattica della censura franchista, è arrivato già al limite delle sue possibilità espressive. L'esempio di altri giovani registi mettono in evidenza che l'*impasse* di Saura colpisce tutto il movimento. La minuscola esplosione di libertà che significò la nascita del nuevo cine español necessita, per continuare ad esistere, ricerche nuove e ogni volta più audaci, che per ora la censura non pare disposta a tollerare.

Román Gubern

LA CAZA rg Carlos Saura; **scenegg** C. Saura, Angelino Fons; **fot** Cuadrado (b.n.); **mus** Luis de Pablo; **prod** Elias Querejeta; **orig** Spagna (1966); con Ismael Merlo, Alfredo Majo, José Maria Prada, Emilio Gutierrez Caba, Violenta Garcia; **dur** 91'.

PEPPERMINT FRAPPE' rg Carlos Saura; **sogg** Carlos Saura; **scenegg** Rafael Azcona, Angelino Fons, C. Saura; **fot** Luis Cuadrado (Eastmancolor); **mus** Luis de Pablo; **scenog** Wolfgang Burman; **mont** Pablo G. del Amo; **prod** Elias Querejeta; **orig** Spagna (1967); **con** Geraldine Chaplin, José Luis Lopéz Vázquez, Alfredo Majo, Emiliano Redondo.

STRES ES TRES, TRES rg Carlos Saura; **sogg e scenegg** C. Saura; **fot** Luis Cuadrado (b.n.); **mus** Luis de Pablo; **prod** Elias Querejeta; **orig** Spagna (1968); **con** Geraldine Chaplin, Juan Luis Gallardo, Fernando Cebrian; **dur** 100'.

ETATS GENERAUX DU CINEMA

bulletin n. 3

HISTORIQUE La répression; Les Etats Généraux depuis Mai. METHODE ET POLITIQUE Pour un cinéma militant; Experienze d'une diffusion politique; Paris-Mexico: un même combat. INTERNATIONALISME Le festival « révolutionnaire » de Leipzig; Belgique: la Ligne Générale, groupe d'action cinématographique. LES FILMS.

Directeur de la publication: J. L. Pays; Editions du Terrain Vague, 14-16 rue de Verneuil, 75 Paris (7e).

HOSEA JAFFE

LA RIVOLUZIONE CONTRO IL RAZZISMO: IL SUDAFRICA
ha dunque colto nel segno?

Collana « Piccola serie » n. 17, traduzione di Robi Ronza, 1.100 lire, 152 pagine. Jaka Book Edizioni, via Bagutta 1, 20121 Milano.

Biblioteca Gino Bianco

IL WESTERN COME ANTEO...

Nel 1968, l'estate westerniana è stata meno prodigiosa di quanto la semina poteva far sperare. Inutile inventariare gli stocks d'inediti. Sono quantitativamente scarsi. All'ovest, niente più surplus americani, mentre, all'altra Frontiera, l'eccedente italiano non manca. La storia del western ha conosciuto da sempre l'alternanza di boom e recessioni. William K. Everson (nel libro scritto in collaborazione con George Fenin, *The Western*) ne enumera parecchie: lungo gli anni 10, gli anni 20, 30, 40... Ma le ultime annate del 60, che, peraltro, sono quelle del ranchero Johnson, sono forse tempi assai lunghi di vacche magre, troppo cristallizzati su pellicole non hollywoodiane — quelle che costituiscono le serie televisive a successo (*Bonanza* e *Gunsmoke* continuano a far faville al box-office) e quelle d'imitazione made in Europe.

In questa notte artica, che si potrebbe sempre dipingere come un'aurora boreale, due uccelli rari e sconosciuti, volando per la prima volta con le loro ali, suscitano speranze d'arcobaleno. Tom Gries, con *Will Penny* (Costretto a uccidere) e Monte Hellman, con *The Shooting* e *Ride in the Whirlwind* (già vecchi di due anni) sono le rondini d'una primavera sempre rimandata. Il loro successo, merito e onore insieme, deriva dal fatto che hanno preso Ford alla lettera al fine di incarnare, a loro volta, la sua parola. La vera vedette di un western, dice il vecchio maestro, è *the land*, il luogo dove l'azione si svolge, dove i personaggi hanno scelto di vivere, un paese con le sue particolarità specifiche di clima, rilievi, idrografia, flora, fauna, popolazione, lingua, economia, usi e costumi.

Questa localizzazione precisa s'arricchisce d'una dimensione storica ugualmente importante, ma più ridotta di quella geografica (perchè la geografia è sempre là, al di qua di qualsiasi ricostituzione), e costituisce la verità del western. La realizzazione in esterni e la fedeltà ai fatti sono ritenute sufficienti. Ma, lo si constata sovente, ci sono diversi gradi di realismo nel western; differenti vie per raggiungere la verità. C'è il lavoro scrupoloso a livello di soggetto, l'impegno austero di non sacrificare nulla allo spettacolo convenzionale o al drammatico-sentimentale. Penso a *Warlock* (Ultima notte a Warlock), ad es., che ci descriveva il *marshal* nell'esercizio delle sue funzioni di dipendente meticoloso. E il più recente Sturges, *Hour of the Gun*, riprende gli aspetti collaterali e i prolungamenti dell'affare dell O. K. Corral con una secchezza (e una complessità di dettagli) da verbale di polizia, che tiene poco conto dell'elemento femminile e di quello eroico; secchezza che non ha eguale se non nella messa in scena. Assai spesso, in effetti, ed è anche il caso di Dmitryck, il soggetto originale non è reso con talento corrispondente al suo valore. Al contrario, film che si immergono in una verità fisica tanto evidente quanto irrefutabile, che mettono in scena « come se si fosse là », fanno apparire, per contrasto, la storia un po' magra (era il caso di *Cowboy* di Daves, per es.) o troppo ingombra di clichés mitologici e sentimentali (*Shane* — Il cavaliere della valle solitaria — di Stevens).

I film di Tom Gries e Monte Hellman — che pur possiedono questa qualità essenziale della verità « a fior di pelle » — peccano forse, talvolta, per una ela-

Biblioteca Gino Bianco

borazione meno vigorosa della loro storia. Quando, alla fine di *Will Penny*, numerosi nemici e compari accorrono da tutte le parti per l'ultimo scontro d'onore, quando il grande Will (è Charlton Heston!) dà l'addio definitivo alla sua donna, si è costretti a ammettere, con un certo rammarico, che il film sacrifica in extremis al grande *showdown* di *climax* classico (al modo di *High Noon* — Mezzogiorno di fuoco —) e alla solitudine leggendaria del westerner (stile *Shane*). Per contro, la seconda parte di *Ride in the Whirlwind* è a tal punto purificata dalle peripezie che ci scopre a portare la lente d'ingrandimento di un'attenzione troppo disponibile su, per es., un banco di legno mal squadrato o sugli abiti di stoffa grossolana di Millie Perkins, che sembrano usciti improvvisamente dal guardaroba naturalistico caro al teatro di Antoine.

Ironizzo bonariamente. La realtà rugosa cui Gries e Hellman si stringono così forte impedisce loro di abbracciare completamente il loro ambizioso progetto, ma resta per loro una virtù insostituibile. *The Shooting*, del resto, rigoroso al punto da mantenersi strettamente nell'ambito dello sguardo sulle cose, con tutta la sua aderenza all'ambiente, con le sue ricerche glottologiche (che lo rendono, si dice, incomprensibile alla gente all'est del Missouri) si cimenta, ciò non di meno, con piacevoli civetterie di stile e con arditezze di costruzione dai risultati ineguali. Non siamo ancora al livello della potente stilizzazione alla Gordon Douglas (*Chuka*, senza dubbio il miglior western di questi ultimi tempi, non è proprio un'opera prima) o la semi-astrazione sovrana in cui volteggia l'Hawks degli ultimi western e il Boetticher del decennio passato. In questa arte perduta, il film di serie B molto ben rifinito, l'autore di *Ride Lonesome* (L'albero della vendetta) e di *Comache Station* (La valle dei Mohicani) si lasciava ispirare dagli attori e, soprattutto, dallo scenario per incarnare i teoremi drammatici proposti delle sceneggiature di Burt Kennedy. Per guanto riguarda poi i giochi di costruzioni simmetriche di *Rio Bravo* (Un dollaro d'onore) e *El Dorado*, bisogna ricordare che vengono dopo *Red River* (Il fiume rosso) e *Big Sky* (Il grande cielo), due saghe di precisione storica e geografica affatto documentaria.

Will Penny si situa a questo livello: al livello della esattezza minuziosa della vita quotidiana, agli abiti di stoffa grossolana succitati, alle calze che si rammendano, sotto la lampada a petrolio, con grande sforzo delle dita rattrappite. Mai, dal tempo dei grandi carovanieri di Daves, avevamo visto dei cowboys così grandi e miserabili, così legati ai loro territori ghiacciati, frustati, nelle mattine terse, dai venti del Montana. Le belle sequenze documentarie di *Man without a star* (L'uomo senza paura) di Vidor e di *These thousand hills* di Fleischer sono di gran lunga superate. Siamo nella piena e perentoria originalità del brutale ritorno alle fonti; con il quale Peckinpah apriva la sua carriera, per il quale Huston affrontava, en passant, il western (*Unforgiven* — Gli inesorabili — e la sua società razzista che usciva, in senso stretto, dalla terra dentro cui avevano scavato le loro dimore).

Queste pietre bianche del realismo ritrovato abbondano nel lungo cammino del racconto westerniano, rese necessarie dai suoi successivi impantanamenti negli stereotipi, nelle ripetizioni, nei tic manieristi, nelle ossessioni barocche, nelle sabbie mobili accumulate dalla facilonerie e dall'abitudine sulle quali è vitale, per liberarsene, applicare la griglia del reale, i graticci della ricerca. Si potrebbe così risalire, nella storia del « genere », sino a William Hart, a Thomas Ince. E' appunto quello che fa Arthur Knight in *Saturday Review* dicendo, a proposito di *Will Penny*: « Cento anni dopo Bret Harte, cinquanta dopo Bill Hart, la stessa autenticità! ».

Nel 1968, la ripresa di contatto con la realtà è resa urgente da due deformazioni invadenti che sono, più che rughe, escrescenze orribili sul viso del western:

Biblioteca Gino Bianco

l'escrescenza dell'humor forzato, l'escrescenza della violenza, della violenza morbida, spesso mescolate insieme nella stessa derelizione. Qui, il western italianosic, spaghetti indigesti, con le sue pistolettate intemperanti, le sue bare che se ne vanno a zonzo, è il primo responsabile. Lo spirito « camp » — parola che non indica il foyer improvvisato dove il caffè si beve bollente ma una forma degenerata e esangue di derisione parodistica — è il secondo, sviluppatosi sull'onda del relativo successo di *Cat Ballou*. Alla confluenza disastrosa di queste due correnti fangose si apre il sorriso superiore, accondiscendente, d'un western che non potrebbe essere altro che confezione, che non potrebbe essere preso *tongue in cheek* che per quello che è: un divertimento per iloti irrimediabilmente bambini, a somiglianza, ma soprattutto niente di più, d'un fumetto franco-belga (*Lucky Luke* ha del resto le sue qualità) o d'un gioco settimanale in ranchos di periferia.

Già — ignoblesse del box-office oblige — il succedaneo transalpino influenza i fabbricanti yankees. E si sono potuti vedere Hataway o Arnold Laven, che avevano mostrato altrove la solidità dei loro nervi, lasciarsi andare a un certo eccesso di sadismo in *Rough Night in Jerico* (Due stelle nella polvere), e *Nevada Smith* (costretto, inoltre, all'italiana, in una costruzione per episodi pressochè indipendenti, ed è indubbio che il ritorno negli States della ex vedette TV di *Rawhide*, Clint Eeastwood, sarà accompagnata da tutte le brutalità con le quali si pagano i suoi servigi. *Hang'em hig* (Impiccalo più in alto) di Ted Post e *Coogan's Bluff* (L'uomo con la cravatta di cuoio) di Siegel, che non è un western ma va a cercare il suo eroe all'ovest. Si può anche pensare che *El Dorado*, senza sacrificarvi cinicamente, tien conto dell'ultimo stadio della scalata della violenza, al fine di non vederne, al confronto, smussati i suoi effetti. Hawks non è mai stato un tenero che inviava i manrovesci a volteggiare nell'aria, ma bisogna dire che in *El Dorado* i colpi di calcio di fucile in pieno viso e le schegge nel palmo della mano fanno più male che mai.

Ma la più importante caratteristica dell'ultimo Hawks è il peso inusitato dato alla commedia, questo secondo aspetto dell'escrescenza, non appena si distacchi anche solo un tantino dalla ricca tradizione locale. Per quanto buffonesco appaia talvolta, *El Dorado* tuttavia è da questo punto di vista rassicurante; l'humour è diversione pudica per gommare i buoni sentimenti e non derisione sghignazzante per distruggerli. In più, adotta una tonalità adeguata all'humor cow-boy, cui il vecchio Ford, par parte sua, attinge a piene mani; proprio lui i cui western sono i meno agghindati che ci siano. Ciò non di meno da *Bandolero* a *Waterhole N. 3*, in attesa di *The Scalphunters* (Joe Bass l'implacabile) di Sidney Pollack, l'abilità del tocco non è sempre così costante, e c'è da temere che si generalizzi, nel caso del western, questa attitudine da vecchio burlone di cui il genere tutto — la sua presa sul pubblico di tutte le età — finirebbe per soffrirne. Nei progetti attuali un titolo come *Support your local sheriff* non è isolato, mentre il prossimo film di Pekinpah è un « western-commedia », *The Ballad of Cable Hogue*, del quale c'è da sperare non sia un nuovo gattino di *Cat Ballou*, un nuovo falso ornamento all'anello di puro lustrino.

Ritorniamo ai nostri « reazionari » e al loro ritorno alla terra che, lungi dal perseverare nei fragili tentativi di trapianto più o meno possibili, più o meno mostruosi, rompono gli sbarramenti delle amorevoli serre e ripiantano il genere nell'humus. Come Anteo, e similmente ai miti che rinsecchiscono lontano dalle loro fonti, il western ritrova la sua forza al contatto con la terra natale. Commentato dalla storia, deve verificare le sue lezioni mai dimenticate, sempre riprese, al contrario, la giustezza del suo cammino. La « reazione » di cui parlo non può che essere progressista, come lo studio scientifico della storia per Marx. Così, la serie

Biblioteca Gino Bianco

dei film pro-indiani degli ultimi tempi (diciamo, da *Broken Arrow* — L'amante indiana — a *Cheyenne Autumn* — Il grande sentiero —) non era il risultato di una fantasia intellettuale ma d'una descrizione più approfondita delle situazioni reali del passato. Così il prossimo Tom Gries *100 Rifles*, che è stato girato in Spagna, e sembrerebbe far crollare una parte delle mie belle teorie, si presenta in tal modo: un film sullo sterminio degli indiani Yaquis da parte del Messico del 1912, e di cui il Messico del 1968 non ha autorizzato la realizzazione sul suo territorio; così un termine della ricerca — gli esterni reali — è sacrificato a una necessità più grande — il film da farsi che ne sarà, malgrado tutto, handicappato. Dopo *Villa Rides* (Viva viva Villa) — anch'esso « spagnolo » — il Messico è per altro di moda, come il successo de *I professionisti* aveva potuto far sperare, e Pekinpah vi ha terminato or ora un *Wild Bunch* assai promettente. Per ritornare agli Stati Uniti, senza abbandonare il campo del western serio, è il minuzioso Robert Mulligan che annuncia, con *The Stalking Moon* (La notte dell'agguato), un film assai promettente. Progetti ancora, intravvisti sul tavolo di lavoro di cineasti attirati dalla storia: un *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (Paul Newman e Robert Redford sono i due fuorilegge) affidato, l'entusiasmo vien meno, a George Roy Hill; *The Flight of the Nez-Percés*, che sarà prodotto da Garson Kanin e avrà per oggetto le campagne del più grande stratega indiano, il Capo Joseph; *A Dinasty of Western Outlaws*, tratto dal libro di Paul Wellmann, dove si rievocheranno, in uno stile semidocumentario, i più celebri banditi della Frontiera, da Quattrill a Pretty Boy Floyd, cioè dal primo padrone di Jeese James al contemporaneo di Bonnie e di Clyde, ecc.

Non ricadiamo nel piccolo piacere-peccato dell'inventario e citiamo, piuttosto, il portabandiera del western italiano. Sergio Leone — i cui lavori di ricostruzione assomigliano allo stile « bottone da ghette » del magazziniere coscienzioso — che non sa mettere in campo un ufficiale sudista senza agghindarlo di una barba appartenente alla più affliggente convenzione. Leone sosteneva non molto tempo fa che, ormai scomparsa la vecchia generazione, i giovani cineasti di oltre atlantico non sanno più che cosa sia un western. Non mi dispiace affatto che due giovani registi vengano fuori oggi a ridicolizzare questa sicurezza un po' troppo leggera e presuntuosa.

Roger Tailleur

POLEMICA AVANZINI E TORRACA
ATTI DE DONATO
TEMPI NUOVI LATERZA
NUOVO POLITECNICO EINAUDI
SERIE POLITICA EINAUDI
DISSENSI DE DONATO
QUADERNI PROGRAMMATICI LIBRERIA FELTRINELLI
CULTURA POLITICA SAMONA' E SAVELLI
DOCUMENTI DELLA GRANDE RIVOLUZIONE CULTURA PROLETARIA LIBRERIA FELTRINELLI
DOCUMENTI DELLA RIVOLUZIONE NELL'AMERICA LATINA LIBRERIA FELTRINELLI

LIBRERIA STAMPATORI
Via Stampatori 21
Tel. 547.977, Torino

Biblioteca Gino Bianco

CRONACA DEL CRONOPIO

Il mondo sarà dei cronopi, o non sarà (J. Cortazar).

Parole senza calcoli

Pier Paolo Pasolini, il cui rigore di ideologia e di prassi era emerso in maniera lampante durante l'ultimo festival di Venezia, accusa la nostra rivista, al pari di altre vicine al M.S., di neo-zdanovismo, di fascismo di sinistra, etc., ribattendo su un chiodo (o meglio, una scheggia nelle carni) che da un po' di tempo gli brucia singolarmente. Così definisce il nuovo fenomeno: « moralizzatore per reazione al "revisionismo", fanatico per reazione al "tatticismo", teologico per reazione al "qualunquismo", ecc. ecc. ». (*Nuovi argomenti*, n. 12). Sono pericoli reali, gravi, da tenere ben presenti nel nostro operare. Si potrebbe, si dovrebbe discuterne a fondo. In ogni caso, il primo insegnamento che ne trarremo sarà quello di motivare con assoluta precisione, in concreto, caso per caso, quando tacceremo qualcuno di revisionismo, tatticismo, qualunquismo... Il primo esempio sarà Pasolini stesso. Stralciamo senza recare nessuna variante alcuni brani di un'intervista che alcuni redattori di O.R. avevano fatto a Pasolini qualche mese fa.

P.: Poichè abbiamo parlato dell'antidemocrazia della cultura di massa, un tipico esempio di come vengano deformate le cose è stato dato dalla mia poesia sugli studenti. Era stata scritta per essere pubblicata su *Nuovi argomenti* che tira due o tremila copie, una rivista di élite, umanistica, etc. Se fosse apparsa su N.A., questa poesia sarebbe stata letta in un modo, voi l'avreste letta in un modo, letta su *L'Espresso*, e poi da *L'Espresso* riecheggiata via via in sedi sempre più abiette, è stata smerciata, diffusa, secondo le norme che regolano la cultura di massa. Infatti cosa è successo? In questa poesia, ad un certo punto dicevo: nella battaglia tra studenti e poliziotti, simpatizzavo con i poliziotti, e poi dicevo il perchè. E il perchè, secondo me, era un problema abbastanza interessante, abbastanza vivo ed attuale per il M.S. stesso: dicevo cioè che tenevo per loro, non perchè sono figli di poveri, perchè questa è una banalità, una boutade retorica, tanto per cominciare il discorso, bensì perchè anche i poliziotti sono degli esclusi, così come i negri, così come gli ebrei, così come gli omosessuali, così come gli zingari, ecc. E' una particolare forma di esclusione, perchè il potere prende i poveri, li rende sicari, e in quanto sicari, li addita ad una sorta aberrante di odio razziale. Ora se gli studenti avessero letto la poesia su N.A. avrebbero colto questo problema che io ponevo; avendola ricevuta attraverso le strutture della cultura di massa, l'hanno semplificata, schematizzata per cui del mio ragionamento, è arrivata soltanto la frase: simpatizzavo con i poliziotti, e come tale sono stato giudicato.

D.: *E' stato vittima di un'ingenuità molto forte, non credere che un certo tipo di affermazione sarebbe stata utilizzata, sfruttata, deformata in un determinato senso politico dalla borghesia, dai giornali "indipendenti"...*

Biblioteca Gino Bianco

P.: Non mi importa affatto di essere ingenuo, perchè l'ingenuità esula completamente dalla cultura di massa, è un dato psicologico. Sono calcoli che se comincio a fare, non finisco più di fare, e non voglio fare assolutamente. Voglio avere il diritto di essere ingenuo, di dire anche delle cose anormali, di di commettere degli errori. Voglio avere questo diritto e lo affermerò sempre.

D.: *Anche se determinate affermazioni hanno una funzione contro-rivoluzionaria?*

P.: Certo, qualunque cosa sia...

D.: *Ma lei non crede che in certe circostanze storiche l'ingenuità sia profondamente contro-rivoluzionaria, e costringa gli studenti ad assumere verso di lei gli atteggiamenti che hanno assunto? Sono d'accordo che è giusto dire le cose che si pensano, ed è sempre giusto. Però penso che la validità delle cose che si pensano vada commisurata a qualcosa, relativizzata a qualcosa. E in questo caso, alla comprensione dello scontro tra forze rivoluzionarie e forze contro-rivoluzionarie all'interno della società italiana. Il problema è questo: se gli studenti erano in quell'occasione una forza rivoluzionaria, le sue affermazioni nuocevano a questa forza, e venivano di fatto strumentalizzate contro di lei e contro gli studenti...*

P.: E no, sarei stato ingenuo se avessi dato il mio consenso a che fosse pubblicata per intero su *L'Espresso*; pubblicata su N.A., sarebbe stata una cosa diversa.

D.: *In relazione all'assassinio di Robert Kennedy, su N.A. è stato pubblicato un trafiletto di emozione, commozione,.... Lei pensa che valga la pena di commuoversi per la morte di certe persone, non le pare anche che una commozione così generica sia inutile?*

P.: Io ho scritto una poesia su questo fatto. Trovo che Bob Kennedy è un po' morto come un vietcong, oggettivamente come si dice adesso. E' morto per quella famosa battaglia di retroguardia, che però è assolutamente necessaria. Per quanto combattesse per obiettivi molto più arretrati dei miei o degli studenti americani, non vedo perchè non dovrei commuovermi, appoggiare chi muore combattendo per una battaglia di retroguardia di questo genere.

D.: *Ma io non sono d'accordo proprio sulla sostanza del giudizio: i Kennedy non combattevano una battaglia di retroguardia, ma rappresentavano un'alternativa specifica all'interno del sistema, cioè l'alternativa della razionalizzazione per inglobare certe spinte che potevano farsi altre. Rappresentavano un momento di progresso del sistema, ma di quale sistema? Del sistema capitalistico americano, contro cui, se lei è marxista, deve duramente lottare. I Kennedy non rappresentavano una nuova frontiera, un'esigenza reale di democrazia, erano una componente di rilievo all'interno di un sistema anti-democratico, imperialistico, etc. come quello americano. Perciò mostrare la propria commozione per persone di questo genere, è un atto politicamente discutibile, arretrato, ambiguo, e fondato sulla mancata individuazione del loro ruolo politico.*

P.: Non trovo affatto. Per dirla in una parola, Bob Kennedy è stato l'eroe del meno peggio...

D.: *Come il centro-sinistra...*

P.: Sì, un po' come il centro sinistra, sì, è vero. Per un uomo che muore, che getta il proprio corpo nella lotta anche per il meno peggio, bisogna commuoversi. Perchè purtroppo, malgrado il nostro rigore di intellettuali, le nostre battaglie, il nostro dissenso, milioni e milioni di cittadini americani continuano lì a vivere tra il peggio e il meno peggio...

D.: *Ma c'è altra gente su cui vale di più la pena commuoversi, come i vietcong...*

P.: Questo è ricattatorio. Su quello ci si commuove per forza. E' retorico addirittura.

D.: *Secondo me, il fatto di commuoversi su Kennedy, senza precisare tutta*

Biblioteca Gino Bianco

una serie di elementi poiltici-ideologici significa una cosa: prestarsi a una mistificazione politica che è in atto, e che presenta appunto i Kennedy e una certa "sinistra" americana che è in realtà del tutto integrata nel sistema, come un mito di democrazia reale.

P.: Dovrei fare anche qui un calcolo. No. Sono convinto di quel che ho detto prima: l'America sta tra il peggio, il fascismo, il nazismo, e il meno peggio. Tenete ben presente, che l'America è sull'orlo del nazismo, la provincia americana, Dallas è nazista, campi di concentramento, camere a gas..., siamo a quel livello. Ora chi muore per questo meno peggio, una democrazia che pure noi condanniamo, secondo me è un eroe, e non mi importa niente se la mia commozione viene strumentalizzata. Non voglio fare questo calcolo.

Libero Pasolini di rivendicare la priorità di problemi personali, slanci del sentimento, senza calcoli, etc., non ce ne importa molto. Ci importa invece che non si confonda questo con il marxismo e la lotta di classe, o come dice Pasolini stesso, con uno « spirito rivoluzionario vero, estremistico e non fanatico, rigoroso ma non moralista ».

Un cronopio

samonà e savelli

NOVITA' CULTURA POLITICA

MAO TSE-TUN: **Politica e cultura,** pp. 67, L. 400

GIANLORENZO PACINI: **La svolta di Praga e la Cecoslovacchia invasa** pp. 341, L. 2.000

LUCIO LIBERTINI: **Due strategie,** pp. 49, L. 300

N. I. BUCHARIN: **Lenin,** pp. 43, L. 250

Cecoslovacchia: la sinistra nel nuovo corso, a cura di Sirio Di Giuliomaria, pp. 92, L. 500

JKURON e YMODZELEWSKI: **Il marxismo polacco all'opposizione,** II ed., pp. 151, L. 900

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE NELLA COLLANA SAGGISTICA:

ALBERTO ASOR ROSA: **Scrittori e popolo,** III ed.

GEORGES HAUPT: **Lenin e la seconda internazionale** (con il carteggio Lenin-Huysmans)

ERNEST MANDEL: **Trattato marxista di economia,** II ed. (2 voll.)

ERNESTO ROSSI: **Pagine inticlericali,** II ed.

Biblioteca Gino Bianco

"L'armata a cavallo" di M. Jancsó.

I FILM

L'armata a cavallo

I rossi e i bianchi

Il discorso indubbiamente si è arricchito, e di molto, rispetto a *Senza speranza*. Jancsó ha dimostrato di non essere un calligrafo del cinema, ma di saper portare avanti, e più in profondità, quella ricerca storica che gli sta a cuore. Non siamo propensi ai deliri ed entusiasmi dei più (puzzano troppo di speculazioni interessate, di cosa per la libertà, della Cecoslovacchia oggi, come dell'Ungheria nel '56, di Romania o Jugoslavia forse domani), ma nemmeno ci schieriamo con l'interpretazione schematica, di un ideologismo astorico tipo Fofi-*Quaderni Piacentini*. Il discorso su Jancsó e su *L'armata a cavallo*, in specie, va ripreso a partire dalla situazione specifica delle «democrazie» popolari, di società che non sono ancora riuscite ad esprimere una nuova opposizione alla direzione burocratica e revisionista. Non condividiamo nè l'interpretazione di destra, la guerra, le rivolte sono cose assurde, le uccisioni indiscriminate colpiscono tutte le

Biblioteca Gino Bianco

parti e si perde il senso dell'umano; ma nemmeno crediamo che le preoccupazioni di Jancsó siano simili a quelle di certe frange dell'intellighentia ceca o jugoslava: il socialismo ormai c'è, vediamo cosa succede all'uomo.

La ripresa del nazional-popolare nei paesi di democrazia popolare ha il senso di una non-abdicazione, che si propone di rileggere i momenti decisivi, centrali del proprio popolo, verso una « scoperta della verità » che non parli in chiave allegorica, ma sia basato su fatti concreti, reali. Non la celebrazione, gli ineluttabili destini di gloria, ma la ricerca dell'« essenzialità » della storia, il riconoscimento della sua problematicità e complessità dialettica, la coscienza del costo in morti e in disumanizzazione, per riproporre una nuova speranza fondata sull'umano.

Innanzitutto i film di Jancsò, questo come il precedentte, non si attardano nell'introspezione di una psicologia, non presentano il tema dal punto di vista dell'individuo (non ci sono quindi personaggi principali, con lo sviluppo di una trama intorno ad essi), ma perlustrano sempre il rapporto uomini-storia, hanno il momento storico come centro tematico, unico protagonista della vicenda. Cinema della storia, e dell'uomo, mai dell'anima (la vergogna bergmaniana) o dell'individuo (Schorm). La situazione viene prospettata nelle sue esatte coordinanate, secondo una visione che è quella del socialismo umanitario e classico; quattro sono i momenti principali: internazionalismo proletario, fallimento della neutralità, distinzione tra le parti in lotta, disciplina rivoluzionaria.

L'internazionalismo: i bianchi liberano gli ungheresi, continuano a ripetere « questa è una guerra nostra, non occupatevene », ma la scelta dei magiari di combattere a fianco dei rossi ha già un senso preciso, inequivocabile, che viene sottolineato all'inizio del film: « dobbiamo essere uniti, perchè dopo i bolscevichi ci aiuteranno a liberare il nostro paese ». Quasi a contraltare viene presentato il fallimento della neutralità delle dottoresse e delle infermiere dell'ospedale militare; il loro umanitarismo che non conosce nemici, il giuramento di Esculapio, pare offrire dapprima un momento di pace e di riposo in mezzo a tante crudeltà. Qui, i prigionieri, indistintamente, possono per un momento sfuggire alla logica delle parti, ma presto anche il comportamento umanitario, nobile e onesto, fallisce, e si dimostra del tutto inservibile « in situazione »: non si salvano i rossi dalla furia bianca, le infermiere non salvano nè la propria dignità (il ballo nel bosco), nè la propria integrità (la forzata denuncia dei rossi); Jancsó va fino in fondo alla situazione, con un giudizio implicito sull'accaduto: la dottoressa che ha tradito viene uccisa dai rivoluzionari. Anche la distinzione tra le parti in lotta è netta, chiara fin dall'inizio, senza ricorrere a personaggi privilegiati che indichino da che parte uno deve guardare. Allo spettatore viene prospettata una situazione ed egli *può* quindi giudicare: i rossi lasciano liberi alcuni poveracci dell'esercito bianco e fucilano un capo; poco dopo gli ufficiali bianchi, riconquistata la città, sparano freddamente sui prigionieri incitati a correre, e organizzano una sadica carneficina con une falsa liberazione. Per tutto il film abbiamo la contrapposizione tra due violenze diverse, due « mondi »; le esecuzioni dei rossi rispondono sempre ad una precisa logica di condotta rivoluzionaria che punisce i criminali di guerra, i boia, i fanatici, mai vendetta ma giustizia anche se rabbiosa e furente di fronte alla crudeltà del nemico. Per contrasto, le uccisioni nel fiume, le spoliazioni, umiliazioni aberranti, le ammonizioni alla popolazione, tutto assume i connotati della isterica violenza reazionaria, che reagisce con i peggiori crimini e con la più spietata repressione, ultima espressione di una società agonizzante che quanto più si approssima la fine, tanto più si scatena. In mezzo a tutto questo, la disciplina rivoluzionaria punisce i traditori ma non uccide i soldati nemici inermi; è giustizia ma anche umanità e aspirazione alla

Biblioteca Gino Bianco

vita, come la fuga e l'abbandono delle armi durante l'inseguimento aereo, e la seguente discussione sulla decimazione e sui rapporti tra rivoluzionari. E così mentre i bianchi non rispettano la vita, ma il regolamento militare, e fucilano per questo il cosacco che aveva tentato di violentare una donna, l'ufficiale rosso stringe a sè una delle infermiere per portarsi dietro nella battaglia finale un ultimo segno di dolcezza e di umanità.

Il nucleo del film non è la rivoluzione d'ottobre, ma il popolo ungherese, come scelta obbligata, il depositario della vita reale di una nazione, valore unico e vero (quali altri si ritrovano possibili: il partito, la « democrazia popolare », l'Unione Sovietica, l'internazionalismo comunista? E' qui che confrontiamo la validità del discorso di Jancsó); su di esso vanno commisurati i fatti della storia e le vicende individuali; alle sue tradizioni, radici, vicende ci si abbarbica per non abdicare.

Entrambi i film di Jancsó si concludono con una sconfitta, con una chiusura totale il primo, con la prospettiva « storica » della vittoria finale il secondo, ma quei due episodi rappresentano il risveglio di una coscienza popolare. Prima della sconfitta finale, c'è il canto liberatorio di chi si riconosce e si esprime: i ribelli di Kossuth ancora uniti dopo vent'anni di persecuzioni, e i rivoluzionari con la Marsigliese esprimono il loro desiderio di libertà. Poi, vanno verso una morte inevitabile.

Si tratta in entrambi i casi di cerchi fatali, senza prospettive di uscita. Ne ritroviamo la perfetta rispondenza a livello di stile e di linguaggio. Attraverso un realismo secco tutto viene espresso e non solo suggerito o lasciato all'intuizione. Le spoliazioni, i nudi dolorosi, il procedere per atrocità sono i segni fisici dell'umiliazione inflitta all'uomo. I carrelli circolari, avanti e indietro, o che si intrecciano nel piano-sequenza accostando, intrecciando più scene od elementi, costituiscono il topos stilistico, che rispecchia con esattezza una situazione senza sbocchi, senza una prospettiva precisa al di là della lotta stessa e della sua necessità: gli individui cercano, ma non riescono mai ad uscire da un microcosmo fatale, da una morsa che li stringe, si allenta, per poi rinchiudersi definitivamente e stritolarli.

Si può obiettare a Jancsó di non riuscire una vera meditazione sulla storia che prospetti l'essenza dei fatti secondo una visione di vera rivoluzione e vero socialismo, ma questi sono i limiti *invalicabili* di chi agisce in una società in marcia verso il capitalismo che non ha ancora espresso una reale opposizione proletaria. Il bastione del nazional-popolare è una resistenza di minima e a lungo andare può diventare pericolosa, ma testimonia l'ansia di una ricerca, la volontà di una base sicura per ripartire. E infatti, dopo la trilogia di riflessione sul passato, a cui si è ancora aggiunto *Silenz.o e grido*, Jancsò è passato ad un film di ambiente contemporaneo (*Venti luminosi*). Forse non compirà altri passi in avanti, ma non gli si può rimproverare di non essere di parecchi anni-luce più avanti non solo dei politicanti del suo paese, ma anche del suo popolo e della coscienza delle masse.

Oscar Chiantore

L'ARMATA A CAVALLO (Csillagosok, katonák) **rg** Miklos Jancsó; **sogg e scenegg** Georgij Mdivani, Gyula Hernádi, Miklos Jancsó; **fot** Tamás Somlo (Agascope, b.n.); **prod** Studio n. 4 della Mafilm, Budapest e dalla Mosfilm, Mosca; **orig** Ungheria (1967); **distr it** INC; **con** Tatia Konyoukova (Elisabeth), Krystyna Mikolaiewska (Olga), Mikhail Kozakov (Nestor), Anatoli Yabbarov Celpanov, József Madaras (il comandante); **dur** 89'.

Biblioteca Gino Bianco

Cerimonia segreta

Il topo sul formaggio

Losey era stato uno dei « nostri » autori *con Il servo e con L'incidente*, due dei film più avanzati nella prospettiva della negazione determinata, un rigoroso complesso di no razionali e totalizzanti all'illibertà organizzata. Dopo la deludente parentesi di *Boom* (ma fino a che punto gli sceneggiatori lo condizionano, visti i risultati opposti di Harold Pinter e di quel vecchio caprone convertito di Tennessee Williams?), *Cerimonia segreta* è un'esperienza inquietante e contraddittoria, un tentativo da un lato di riprendere il discorso sui rapporti intersoggettivi concreti, dall'altro di spingere ancora oltre l'ambiguità metaforica del tessuto espressivo.

La prima sequenza, inquadrature frante, chiaroscurali, sul volto di Leonora, il suo struccamento, le gambe e gli occhi ritornanti come l'ossessione della bambina in fotografia: i due poli dialettici di una rappresentazione indiretta che crea un'alea di inquietudine, di sospensione, di attesa. Nessuna parola. Esce di casa, la tipica casa vittoriana, luogo dello squallore e del deserto esistenziale, e lei in nero, personificazione del mistero nel realismo più quotidiano e riconoscibile, della tragedia nella calma più pacificata e stagnante. Il pulman: l'approccio di Mia Farrow, in nero, che mormora una parola incomprensibile, ed una reazione sdegnosa di Leonora. Procedimento per contrasti. Poi larghe pennellate, Leonora costeggia la chiesa, vi entra. Il sonoro introduce un altro contrasto: un battesimo sentito dapprima solo attraverso la voce del prete. La tensione nasce da un procedere per contrasti, senza dire le cose, ma introducendo, facendo presagire una serie di elementi per opposizione; il senso di una realtà umana scaturisce dalla sospensione di quello letterale, dal lasciar intuire più che non dal dire, con il rendere inquietante il contesto più realistico.

Poi una storia manierata, confusa, ma insieme sfuggente e allusiva, personaggi sgrossati su stereotipi convenzionali e continuamente rovesciati, negati, situazioni fumose, generiche, improvvisamente ribaltate ed arricchite. *Cerimonia segreta* è tutto un meccanismo che si nega nella misura stessa in cui va oltre la convenzione apparentemente accettata, la logica, e si ritrova di faccia all'assurdo, all'irrazionalità. Così la deformazione retorica della realtà, l'amplificazione dei rapporti, gonfiati sull'orlo del possibile, ma non definiti, il gusto compiaciuto delle atmosfere, degli ambienti ridondanti, barocchi (la casa misteriosa, di pessimo gusto, con letti monumentali, pulpiti sfacciatamente kitsch, i vestiti, gli oggetti), la stessa recitazione insistita, inusitatamente sottolineata (anche se Liz Taylor è più guidata che in *Boom*, liberata dalla influenza negativa dell'istrionismo di Burton), tutti questi elementi gonfi, sovrabbondanti, ritrovano una loro funzione strutturale specifica, si giustificano pienamente nel quadro del discorso complessivo, nella deliberata illinearità nella costruzione del significato. E' insieme una congerie di comportamenti che proprio mentre denota capillarmente la realtà la strania, mentre pone il problema, enuncia violentemente i sentimenti, li rovescia, li sospende, li porta al punto di problematicità. Mentre in *Boom* gli orpelli, le decorazioni, la retorica verbale si esaurivano in

Biblioteca Gino Bianco

se stessi, nell'orizzonte degradato dell'estetismo, qui invece l'amplificazione nel senso della retorica (seppure non sempre perfettamente controllata negli effetti) va diritta verso la rivelazione conoscitiva, è tratto essenziale per il discorso. Quali sono dunque le scelte espressive di Losey, per realizzare questo tipo di rappresentazione? In primo luogo la tecnica dell'indiretto, nella sua accumulazione apparentemente non sensata, di azioni minime, di gesti di cui non si capisce pienamente lo scopo, di particolari disfunzionali, per poi investirli di significato nella seconda parte del film, secondo una direzione che non è lineare e univoca, bensì pluridirezionale e contraddittoria. Lo sviluppo della narrazione procede infatti per tutto il film secondo una tecnica ben precisa fondata sull'attesa, l'ambiguità, il non-detto. Dapprima si susseguono sequenze che offrono dati molto parziali, con vuoti intenzionali, senza che il retroterra, il contesto sia presentato quale elemento di razionalizzazione; poi, in un secondo tempo Losey opera una specie di passo indietro e immette una scena di spiegazione (ad es. la scena con le vecchiette vittoriane), rivelando gli antefatti, i dati mancanti.

E' un procedimento che costringe lo spettatore ad una riconsiderazione costante delle forme e degli eventi alla luce dei nuovi elementi emersi, in una dinamica che da un lato investe di un senso preciso azioni che prima erano apparse disponibili ad ogni significato, e dall'altro modifica di continuo il significato raggiunto a posteriori, rovesciandolo e approfondendolo. Questo linguaggio ambiguo, questa tecnica indiretta non costituisce una gratuita variazione sperimentale, ma è il linguaggio stesso della realtà, è il processo complesso e contraddittorio di disvelamento del mondo obiettivo allo sguardo soggettivo. E' l'individuo che deve sforzarsi di capire, penetrare le cose che si presentano indeterminate, oscure, deve cogliere i nessi, coordinare e razionalizzare i dati, rendersi conto della logica, del meccanismo di funzionamento. La visione sulle cose offerta allo spettatore è infatti quella di Leonora, ma resa ancora più problematica e complicata dalla stessa ambiguità della protagonista.

Poi il rapporto tra Leonora e Sara, la stessa personalità delle donne, il ruolo e l'atteggiamento del padre, sono tutti elementi che restano aperti, sono enunciati per essere superati e rovesciati, in un'ambiguità semantica sempre più densa. Il rapporto tra Leonora e Sara in particolare, è largamente fondato su un gioco delle parti, su una dialettica finzione-verità che è tipico di Losey (si pensi ai rapporti tra padrone, servo e sorella di questo ne *Il servo*, all'intero organizzarsi delle relazioni intersoggettive in *L'incidente*) e riflette una visione concreta e profonda delle relazioni tra gli individui. Losey rifiuta l'univocità nei comportamenti, nei sentimenti, per arrivare al fondo dei personaggi. E la personalità individuale appare sempre in un complesso ove l'irrazionale e il non definito, la maschera, è essenziale quanto la determinazione, la coscienza.

Infine, altro elemento fondamentale della tecnica loseyana è l'intenzionale trasposizione di tutta una serie di temi, che potrebbero anche apparirci consunti, datati, su un piano di deformazione retorica, di sublimazione lirica. L'obiettivo è evidentemente non la fuga di fronte alla concretezza dei problemi, ma la loro impostazione in termini di tensione e problematicità permanente (resta ovviamente aperto il rischio di una deformazione tale da disgregarne la fisionomia e il significato stesso). Così il tema della solitudine, della ricerca d'amore, dell'esistenza come conflitto (si pensi all'apologo finale, il topo e il formaggio), oscillano costantemente tra la genericità e il lirismo, l'imprecisione e l'allusività. Ci troviamo dunque di fronte ad una manifestazione del linguaggio loseyano che sempre più si orienta verso la poeticizzazione, la sublimazione retorica come struttura rappresentativa fondamentale.

Biblioteca Gino Bianco

Ma più in profondità, oltre l'amplificazione liricizzante, la lezione del film sta nell'*avere portato* (attraverso il fantastico, la simbologia, il non detto) *l'ambiguità sino alla sospensione del senso*, alla messa tra parentesi della razionalità « cartesiana », del meccanismo di funzionamento logico. In questo modo al fruitore viene richiesto un apporto di riflessione personale, uno sforzo di interpretazione per uscire dall'irrazionalità diffusa, dal mondo senza centro e senza significato esplicito in cui si è trovato. E qui allora è possibile, più che altrove, — e, in fondo, diversamente dalla stessa linea, pur preferibile, del *Servo* e dell'*Incidente* — reperire l'indicazione di prospettiva del film, che ci attesta direttamente la grande carica problematica e negativa (perchè scardinante la logica del sistema) dell'ambiguo, del deformato, della realtà *supplementare*. Ed è il tratto che avvicina questo film — sotto certi aspetti privo di esemplarità e persino datato — ad un'opera come *L'anno scorso a Marienbad*, come *L'angelo sterminatore*, dove la metafora è più rigorosa, ma la tecnica di sospensione del senso, di proiezione dello spettatore aldilà del suo universo ben confezionato e rigorosamente definito, presenta indubbie analogie.

Tuttavia, in sede di valutazione ultima, *Cerimonia segreta* attesta una perdita, da parte di Losey, di quell'estremo rigore d'analisi, di quella capacità di arrivare all'essenziale attraverso l'inessenziale, di quella aggressione alle strutture attraverso un linguaggio che parla d'altro, che era tipico dell'*Incidente*. Al posto della concretezza, della negazione determinata sembra quasi subentrare una volontà di andare genericamente oltre nel no, a scapito della incisività, della correttezza del rifiuto. Invece del *qui* e dell'*ora*, dell'individuo *storico*, si profila la maschera indistinta dell'uomo *tout court*: e la diminuzione del rigore conoscitivo è la diminuzione della capacità stessa di aggressione e di demistificazione.

Certo oggi un'epoca sembra chiusa. Gli autori classici della negazione stanno cercando di modificare il discorso: oltre Losey, Resnais evade nella fantascienza (e fallisce in *Je t'aime, je t'aime*), Buñuel ripete se stesso ad alto livello, ma credendo sempre meno ad una certa opposizione. Altri sono già scomparsi. Quale la via per una nuova negazione determinata, legata al tempo ma non perduta nell'attualità, e *veramente senza uscite, per lo squilibrio permanente?*

Paolo Bertetto

CERIMONIA SEGRETA (Secret ceremony) **rg** Joseph Losey; **sogg** da un racconto di Marco Denesi; **scenegg** George Tabori; **fot** Gerald Fisher (Tecnicolor); **mont** Reginald Beck; **mus** Richard Rodney Bennet; **prod** John Heyman e Norman Priggen; **distr it** Universal Pictures; **con** Mia Rarrow, Elizabeth Taylor, Robert Mitchum, Peggy Ashcroft, Pamela Brown.

H

HELLAS
LIBRERIA INTERNAZIONALE
ANGLO-AMERICAN BOOKSHOP
Libri, riviste, manifesti, cose
TORINO, 6 VIA BERTOLA, TELEFONO 546941

Biblioteca Gino Bianco

2001: odissea nello spazio

Ritorno sulla terra

Non ho difficoltà a confessare la mia meraviglia e ammirazione per il film di Kubrick, ma devo subito aggiungere di essere particolarmente sprovveduto in campo tecnico-scientifico. Immagino che la mie reazione — e della stragrande maggioranza degli spettatori — sia molto simile a quella del bambino per un giocattolo ingegnoso. Con tutti i dubbi del caso. Dubbio principale: è possibile che il film di K. stia alla realtà del futuro (del presente, ormai) come un trenino giocattolo sta a un treno vero, cioè non tanto in termini riduttivi, semplificanti, ma di radicale mistificazione? Insomma, uno dei discorsi più importanti che il film di K. stimola è quello sulla volgarizzazione scientifica (a chi, che cosa, come come, ecc.) ma, ripeto, deve farlo chi se ne intende.

Purtroppo l'attenzione dei più s'è circoscritta al « problema del monolito » e quasi tutti gli spettatori « di sinistra » hanno subito sentito puzzo di Dio traendone la regolamentare conclusione che il film è reazionario. A me sembra che il giudizio politico debba considerare tutt'altri aspetti del film. Le due volte che il monolito appare nella prima parte del film — agli uomini-scimmia e dopo tre milioni di anni alla troupe americana sulla luna — potrebbe benissimmo non aver niente a che fare con Dio, a dispetto della fastidiosissima musica che l'accompagna. Che su altri mondi siano esistite civiltà molto progredite quando noi eravamo ancora scimmie, è un'ipotesi nient'affatto mistica o reazionaria: reazionario è il geo-antropocentrismo di chi vi si oppone a priori. (Richiesto se ritiene che vi siano altri mondi abitati, l'astronauta Borman ha risposto di sì, con un'ottima motivazione, mi sembra: è una questione puramente statistica — ha detto all'incirca; — dato il numero incalcolabile di pianeti esistenti nell'universo, è pressochè impossibile escludere che almeno in uno di questi, oltre la terra, si siano prodotte condizioni adatte alla vita). Se dunque non si capisce perchè il monolito nella prima parte del film debba turbare tanto il medio spettatore di buon senso « di sinistra », non c'è però dubbio che la parte finale del film metta a dura prova la volontà di capire di chiunque. Ma, anche qui, perchè tirare in ballo Dio? Se Dio sfugge alla ragione, non per questo tutto ciò che sfugge alla ragione deve essere Dio. E quand'anche proprio di Dio si trattasse... pazienza. O tanto meglio. Perchè farsi cattivo sangue fino a impedirsi di apprezzare tutte le parti del film, e sono moltissime, dove si ha a che fare solo con uomini e macchine? (Una poesia di Noventa: « Cossa ghe xé, pare mio, / al de là de 'sto ciel? » / « Ciel, fio ». / « E al de là? » / « Ciel ancora ». / « E al de là? » / « In malora: al de là ghe xé Dio »).

Infine, il film è politicamente « reazionario » non per via di Dio, dell'Eterno Ritorno, ecc..., ma perchè sembra sposare senza riserve l'ideologia della scienza secondo la quale i viaggi interplanetari sarebbero « il progresso », l'obiettivo necessario, il compito primario degli uomini. Non è accettabile che si attribuisca la dignità di nuovo Ulisse all'Ente Spaziale Americano cioè al Pentagono. Anzi, è da rifiutare lo stesso mito di Ulisse, che cercava « virtute e conoscenza » sulla pelle dei suoi compagni di viaggio. In questo senso il film di K. è un ennesimo esempio di falsa avanguardia, di futurologia. Di nuovo, c'è solo un'eccezionale

Biblioteca Gino Bianco

bravura tecnica e moltissime notazioni intelligenti, contrappunti ironici, su cui non si finirebbe mai di parlare se ne valesse la pena, se cioè, anzichè restare *dentro* il quadro ideologico che s'è detto, lo « contestassero ». Non manca neppure la lotta tra l'uomo e la macchina, certo qui portata molto più avanti rispetto ai precedenti modelli letterari e cinematografici. E' senz'altro la parte migliore del film (per la prima volta degli strumenti — segnali luminosi e acustici, diagrammi, ecc. — assumono piena autonomia espressiva, diventano veri protagonisti, bastano a dire tutto quel che c'è da sapere), ma, nonostante il talento di K., non si può parlare di un uso nuovo, sostanzialmente diverso, del vecchio tema caro alla fantascienza di sempre.

Con ciò non si vorrebbe sembrare troppo esigenti. Pretendere film rivoluzionari equivarrebbe a non andare più al cinema. Senza essere rivoluzionari, i precedenti film di K. erano delle parabole estremamente corrosive della società capitalistica, del sistema basato sullo sfruttamento. La disperata passione di Humbert-Humbert come la irrimediabilità di Lolita erano il prodotto di un sistema sociale, e la solitudine dei gangsters di *Rapina a mano armata* non era la solitudine degli spazi. Se vogliamo, il terrore atomico che era alla base del *Dr. Stranamore* partecipava largamente dell'ideologia del sistema e sono bastati pochissimi anni per svelarne il carattere riformista; non erano però riformisti il lucido furore e il disprezzo integrale di cui K. investiva la classe politica e militare americana e, pur con una certa rozzezza, i miti stessi della scienza e dell'efficienza; anche il problema uomo-macchina era presente nel *Dr. Stranamore* ma nel senso — ovvio, forse, ma espresso con efficacia non comune — che gli uomini vi erano degradati a robot, macchine predeterminate, ingranaggi automatici di una mostruosa macchina (sostanzialmente idiota anch'essa) di dominio e distruzione che si reggeva proprio grazie alla divisione del lavoro, alla netta separazione tra una funzione e l'altra. Insomma, i film precedenti rispecchiavano le contraddizioni di un sistema sociale, mostravano sfruttatori e sfruttati, integrati e ribelli: in *2001* non ci sono più uomini ma, ahimè, l'Uomo. Non più la storia ma il Destino dell'Uomo. Quasi che K., stanco d'essere troppo negativo, si sia preso una lunga e ricca vacanza. Anche noi ci siamo divertiti nel suo viaggio. Ora però occorre tornare alla vecchia terra, dove resta ancora da fare quasi tutto.

Piergiorgio Bellocchio

2001: ODISSEA NELLO SPAZIO rg Stanley Kubrick; **scenegg** S. Kubrick, A.C. Clarke; **fot** Geoffrey Unsworth (Cinerama, Super Panavision, Metrocolor); **bozzetti** Tony Masters, Harry Lange, Ernie Archer; **mont** Ray Lovejoy; **costumi** Hardy Amies; **effetti fot speciali** S. Kubrick; **superv. eff. speciali** Wally Weevers, Douglas Trumbull, Con Pederson, Tom Howard; **prod** S. Kubrick; **distr** MGM; **orig** USA (1968); **con** Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Douglas Rain, Leonard, Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan.

La plus importante collection internationale de textes intégraux avec photos (500 pièces et 140 films).

L'AVANT-SCENE

2 speciemens gratuits ("Théatre" et "Cinéma") avec catalogue complet en evoyant vos nom et adresse à « L'Avant-Scène », 27 rue Saint-André-des-Arts, Paris 1re. Le numéro 570 lires; Cinéma (un an) 11 numéros 5850 lires.

Dans les numéros récents de « L'avant-Scène du cinéma »: **Persona, Les rapaces*, Mouchette, A bout de souffle, Terre en transe, Octobre, La peau douce, La collectioneuse, Prima della rivoluzione, La règle du jeu, Le voleur de bicyclette, Les enfants du paradis.*** Numéros doubles* à 1130 lires.

Biblioteca Gino Bianco

Rosemary's baby

Diavolo d'un figlio

Con buona pace di alcuni amici di *Ombre rosse*, che gli hanno dedicato un mediocre ritratto nel n. 4 della rivista, ripromettendosi di dirne tutto il male possible in un'altra occasione, il « fearless » Roman Polanski si è dimostrato con quest'ultimo suo film, girato a Hollywood, non soltanto all'altezza delle sue cose migliori — come *Mammiferi*, *Repulsion* e *Cul de sac* — ma anche e soprattutto veramente intrepido nel distruggere dall'interno stesso del « sistema », sul piano contenutistico e sul piano formale, i pilastri che lo sorreggono. Hollywoodiano come non mai, levigato e scorrevole, d'un rigore spettacolare degno dei migliori prodotti di qualità, addirittura hitchcockiano nella sospensione progressiva della tensione drammatica, *Rosemary's baby* è zeppo, a ogni pagina, di critica corrosiva, di demistificazione, di ribaltamenti di posizioni acquisite, di sovvertimento di valori, e non soltanto sul piano formale. Nella misura in cui il cinema hollywoodiano riflette una particolare concezione del mondo americana, rende visibile, esportabile e allettante l'ufficiale « american way of life », il film hollywoodiano di Polanski distrugge tale mito, ne mette in luce la sostanziale natura illusoria, apre gli occhi allo spettatore sulla tragica realtà della moderna mitologia capitalistica e sugli sforzi congiunti per dare ad essa una veste affascinante, per trasformarla in religione del nostro tempo.

Che Polanski usi, per tale operazione demitizzante, gli strumenti che gli sono cari — e che gli vengono in buona parte dal surrealismo di ieri e di oggi (e dall'ultimo Buñuel) — è fuori discussione: non è il caso in questa sede di fare disquisizioni estetiche sulla legittimità o meno di utilizzare grimaldelli formali magari consunti per scardinare porte, che forse qualcuno giudica già aperte o almeno socchiuse. Più interessante è vedere in che modo il realismo-surrealismo polanskiano, o se si vuole il suo naturalismo astratto, permette di osservare in filigrana le componenti — o alcune componenti — della società e dell'uomo di oggi, immersi l'una e l'altra in un mare di contraddizioni, di paure, di illusioni. In altre parole ci interessa analizzare le possibilità che hanno le storie che Polanski racconta e i personaggi e gli ambienti che danno loro consistenza ludica di rivelare criticamente la natura di quelle contraddizioni, paure e illusioni; di prospettarci, se non una possibile soluzione, meno una analisi impietosa della realtà in cui ci è dato vivere.

Ci sembra che *Rosemary's baby*, pur tra le incertezze di una narrazione che, qua e là, non disdegna anzi si compiace di taluni effetti deteriori nè sempre appare condotta con il rigore dovuto, permetta un'ampia valutazione critica della progressiva e inavvertibile (e quindi « diabolica ») disumanizzazione dell'uomo nella civiltà del benessere incondizionato, dovuta, oltrechè alla volontà dei gruppi di potere secondo una piano prestabilito cui danno appoggio, volontariamente o inconsciamente o anche forzatamente, le più diverse persone, anche alla educazione,

Biblioteca Gino Bianco

Mia Farrow in "Rosemary's baby" di R. Polanski

alla cultura, ai miti e ai riti che ci trasciniamo dietro fin dalla nascita, senza riuscire a scrollarceli di dosso. E questa critica valutazione è possibile grazie allo stile polanskiano di trasferimento graduale degli elementi drammatici dal livello della quotidianità a quello dell'esistenza e da questo a quello dell'essenza, in una sovrapposizione di piani che facilita, ad ogni istante, il passaggio dall'uno all'altro senza perdere la prospettiva analitica dell'insieme. Ma veniamo ai fatti.

Sin dall'inizio del film, nella rappresentazione banale di una « tranche de vie » contemporanea, lo schema cronachistico e stravagante pare incasellare fatti e personaggi gli uni accanto agli altri senza apparente interdipendenza e correlazione reciproca: così la visita dei coniugi Woodhouse al nuovo appartamento, il pranzo dall'amico Hutch, la conoscenza della giovane ragazza prima, degli anziani coniugi Castevet poi, la vita quotidiana nel nuovo quartiere. In seguito la frequenza delle visite di Minnie Castevet alla giovane sposa, i diversi rapporti di quest'ultima col marito, i legami d'amicizia di questi con Roman Castevet, determinano nei fatti una dimensione differente. Senza collegarsi strettamente gli uni agli altri, mantenendo il loro carattere di casualità, anche di monotonia, essi si dispongono tuttavia in un nuovo ordine, in cui i precedenti riferimenti a questa o a quella particolare situazione e gli accenni fuggevoli a una realtà ancora non chiara, sparsi qua e là nella prima parte del film, assumono una funzione determinante. E' il passaggio da un livello all'altro della rappresentazione. In questo clima di rarefatta tensione drammatica, di « sospensione » del ritmo narrativo in una situazione statica di « attesa », trova piena giustificazione estetica l'ampia e sfaccettata sequenza del sogno-incubo-realtà di Rosemary, nella quale l'amplesso con Satana è il culmine di una esorcizzazione di tutti i tabù sessuali che una particolare educazione ideologica e morale aveva inculcato nell'animo della protagonista, condizionandone il comportamento. Analogamente all'esperienza onirica della Carol di *Repulsion*, ma dilatata sino a comprendere chiari

Biblioteca Gino Bianco

riferimenti a situazioni storiche e sociologiche che sottendono e sorreggono l'impalcatura ideologica della civiltà occidentale, la dilacerazione psico-fisica di Rosemary è la chiave per comprendere non soltanto la posizione psicologica dell'eroina all'interno della costruzione drammatica della storia che proprio su di lei ha il suo cardine, ma anche la posizione dell'autore nei confronti del mondo che descrive e dei personaggi che lo popolano.

Si dovrebbero a questo punto analizzare più a fondo i rapporti tra il sogno-incubo-realtà di Rosemary e la situazione umana e sociale in cui esso è calato, e delimitare meglio le relazioni che intercorrono tra i vari personaggi del film, soprattutto nei confronti dell'elemento « soprannaturale » che Polanski introduce surretiziamente nel corso della narrazione, proprio attraverso l'esperienza pseudo-onirica di Rosemary; ma il discorso si farebbe troppo lungo. Basti dire che il trionfo del satanismo introduce nella realtà quotidiana del film, nella dimensione normale della vita di tutti i giorni, come può svolgersi in un luogo determinato e circoscritto, concretissimo come le vie e le case di New York, un elemento estraneo, inconcepibile e inammissibile per l'uomo moderno, eppure reale. La realtà di Roman e Minnie Castevet, del dottor Sapirstein e dei loro amici, dello stesso Guy Woodhouse coinvolto nel gorgo satanico, la realtà infine del figlio di Rosemary e di Satana non è messa in dubbio, anzi è suffragata da una serie di testimonianze inconfutabili, che proprio nella normalità e nella quotidianità delle situazioni trovano la loro verità agli occhi dello spettatore scettico. Allora bisogna credere al diavolo?

Polanski parrebbe suffragare questa ipotesi, come già aveva fatto in chiave farsesca a proposito dei vampiri nel finale di *Per favore non mordermi sul collo*; ma è chiaro che la dimensione drammatica di cui questa volta ha immerso i suoi personaggi non permette un discorso evasivo. Il diavolo, sia esso una realtà ontologica o il risultato di una trasposizione fantastica delle proprie ossessioni e paure, condiziona le azioni umane, indirizzandole gradatamente verso l'annullamento della libertà dell'uomo e della sua dignità. In una società in cui il singolo è oppresso dalla massificazione, in cui la libertà individuale è abolita per far posto alla necessità collettiva, in cui il lavoro si svolge secondo canoni imposti dall'alto e i condizionamenti sociali e ideologici distruggono la personalità — e questa società è chiaramente simboleggiata dai grattacieli di New York che svettano incombenti in apertura e in chiusura del film —, il diavolo non può essere che il « sistema », al quale bisogna offrire in sacrificio ciò che si ha di più caro e prezioso, il proprio figlio appunto, per ottenere benevolenza e favori: come farà Guy, al quale sarà assicurata in cambio una gloriosa e redditizia carriera d'attore. Ma in questa società la ribellione individuale non può sortire alcun effetto positivo, si risolve in una sconfitta, perchè il « sistema » ha i suoi fedeli servitori, pronti a tutto non soltanto per difenderne e mantenere il potere, ma anche e soprattutto per salvaguardare i propri privilegi e favori. Rosemary fallirà la sua impresa, non riuscirà a distruggere il cerchio che le si chiude intorno sino a soffocarla, dovrà soccombere perchè non è riuscita a dare alla sua ribellione una base collettiva (e poco importa che il suo fallimento è dipeso dall'inerzia e dal conformismo degli altri). Così alla fine anch'essa accetterà il compromesso, contribuirà, sia pure riluttante, al mantenimento del « sistema », al suo rafforzamento, simboleggiato dal piccolo piangente nella nera culla, i cui vagiti annunziano la nuova era del potere assoluto.

Se *Rosemary's baby* può essere, entro certi limiti, ridotto a questo schema interpretativo, c'è da dire che il film è ben più complesso, articolato, sfaccettato e « ambiguo » di quanto non appaia dall'esame lineare della sua trama. Lo schematismo è assente. Il razionalismo di Polanski, il suo satanismo e la sua crudeltà,

Biblioteca Gino Bianco

anche la sua feroce ironia, si stemperano in una più pacata osservazione della realtà, quasi si dissolvono nella costruzione tridimensionale del personaggio di Rosemary, che appare il più complesso e artisticamente elaborato della galleria di ritratti femminili che è possibile comporre dalla sua opera (che è alquanto misogina). L'« ambiguità » del suo stile non è confusione ma maturità di visione, contribuisce all'indagine critica e alla demistificazone dei troppi tabù che impediscono all'uomo di essere libero.

Gianni Rondolino

ROSEMARY'S BABY (id) **rg** Roman Polanski; **sogg** Ira Levin; **scenegg** R. Polanski, I Levin; **fot** William Fraker (Technicolor); **scenog** Richard Sylbert, Sam O'Steen e Bob Wyman; **mus** Christopher Komeda; **prod** William Castle; **distr it** Paramount; **orig** USA (1968); **con** Mia Farrow, John Cassavetes, Puth Gordon, Sidney Blackmer, Maurice Evans, Ralph Bellamy; **dur** 2 h 15'.

I fucili

In attesa della rivolta

Ruy Guerra, partito dal Mozambico, giunse in Brasile nel 1958, via la Francia e l'IDHEC, *Os Fuzis* a tracolla. Il primo progetto del film risale al 1953, dieci anni prima della sua realizzazione. Nel frattempo Guerra fa due c.m. *Oros* e *O Cavalo de Oxumare*, incompiuti, e un l.m. *Os Cafajestes* che va a Berlino. Gli ultimi due, scritti con Miguel Torres che collaborò anche a *Os Fuzis* — dedicato alla sua memoria — prima di morire il 31 dic. '62. Insieme a Torres Guerra diede forma definitiva al suo progetto; trasformando la storia originaria (ambientata in Grecia e poi in Spagna) di pastori che, per difendersi dai lupi, chiedono armi e si vedono arrivare, l'anno dopo, soldati. Il film e il suo progetto iniziale sono meno lontani di quanto sembri: qui come là le armi hanno una funzione importante e un significato preciso, elemento fondamentale d'una situazione determinata; qui come là l'intervento dell'esercito non toglie di mezzo il « male » (i lupi, la fame); qui come là chi non possiede i fucili non può liberarsi ed è in balìa di chi li possiede. La realtà in cui le due vicende sono profondamente radicate è il sottosviluppo.

Milagres 1963

Incidenti e difficoltà imprevisti che costellano solitamente la realizzazione dei film del C.N. — sempre girati in loco — sono direttametne significativi della situazione presa in esame dagli stessi. Non mi riferisco qui, tanto, alle difficoltà

Biblioteca Gino Bianco

economico-organizzative di ogni tipo — altra costante —, per quanto possano essere gravi e ripercuotersi sulla struttura stessa del film; es. Guerra, appunto, che per mancanza di fondi è costretto a rinunciare ad un attore (Joel Barcelos) già impiegato in alcune scene e ad eliminare in conseguenza un'intera parte di *Os Fuzis*: la vicenda, concepita come parallela a quella dei soldati, del contadino che alla fine avrebbe dovuto uccidere il bue santo (l'individuo che all'inizio dissotterra il tubero doveva essere lo stesso che entra nell'osteria con il figlio morto in braccio e alla fine uccide il bue). Lo stesso villaggio di Milagres (= miracolo) è, del resto, la seconda città del *sertão* meta di pellegrinaggi annuali ad alcune grotte luogo di supposte apparizioni.

La realtà immediata del sottosviluppo è già presente in questi episodi « marginali »: fame, oppressione, sfruttamento dei diseredati, loro difficoltà di organizzazione, spoliticizzazione forzata, superstizione religiosa. Gli stessi aspetti che emergono nella parte iniziale del film-quadro della situazione. Una realtà che il regista « sottosviluppato » tocca immediatamente con mano, che allo spettatore « sviluppato » appare lontana milla miglia, ed è da parte sua difficilmente comprensibile nella sua particolarità. Volutamente lenta, minuziosa, ripetitiva, la prima parte del film appare così ipertrofica allo spettatore « sviluppato » che tende a vederla come ingiustificata insistenza. Obiezioni interessanti — si limitino a *Os Fuzis* o investano altri film del C.N. — perchè *appaiono*, in linea generale, corrette e sono, in realtà, segno di incomprensione del nuovo tipo di discorso sul sottosviluppo che questa come altre opere si sforzano di portare avanti.

Il beatismo

In linea generale, certo, l'alienazione religiosa è oppio del popolo e la dimostrazione non richiede un lungo discorso. Ma: 1) nella situazione particolare presa in esame e ai fini della rivolta, cioè nella prospettiva in cui si pone il film; questo-tipo-qui di alienazione e ciò che induce a livello di comportamento politico è, nel Nordeste di oggi, pur nell'estrema rarità o anche data la scomparsa dei beatos, un fenomeno primario con cui bisogna assolutamente fare i conti se si mira « realisticamente » alla sovversione; 2), sempre in questa prospettiva, è indispensabile, come cerca appunto di fare Guerra, mostrare e analizzare le particolarità di un fenomeno che, anche se, in linea generale, non sfugge alla logica controrivoluzionaria di qualsiasi alienazione religiosa, rchiede di essere affrontato nei suoi aspetti tipici e contradditori, se si vogliono evitare i pericoli del discorso ideologico atratto e non mobilitante. « Il film non è centrato su un dogma materialistico o su un'ideologia politica statica, ma cerca di integrarsi nel processo critico della storia » (Guerra).

Del resto, gli aspetti contradditori del beatismo nordestino mettono in guardia dai discorsi « corretti » sulla religione. Da una parte, in quanto « classica » alienazione religiosa ha finito per aiutare oggettivamente la conservazione dello status quo. D'altra parte, — cfr. ad es. *Deus e o Diablo* di Rocha e, in *Os Fuzis*, è accennato nelle « interviste » iniziali ai contadini, — il beatismo è stato aspramente combattuto dalle forze al potere: religione ufficiale, proprietari terrieri, governo centrale, contro i beatos e i loro seguaci, certe volte interi paesi, hanno inviato spedizioni punitive di duemila soldati per ristabilire l'ordine pubblico turbato dai beatos ancor più che dai cangaceiros. Ancora: il profeta di *Os Fuzis* è l'apostolo della rassegnazione, ma, come ha sottolineato Guerra stesso: « E' il solo tra la gente del paese ad essere violento », a porre apertamente l'esigenza di una liberazione (mistificata certo, ma...) dalla miseria, dalla fame, dalla siccità. Considerato alla luce di questi e altri aspetti, es. la mobilitazione di massa che

Biblioteca Gino Bianco

determina presso i diseredati ecc., il beatismo raggiunge in potenzialità eversiva il suo « opposto » locale tradizionale: il banditismo. Deus e o Diablo na Terra do sol si danno la mano.

La rivolta

Gli aspetti contradditori del beatismo e la prospettiva della rivoluzione, propria del film; nello stesso tempo aprono il discorso sui limiti politici di *Os Fuzis* e, in generale, sulla fase di sviluppo del C.N. cui questo appartiene. In concreto si tratta di verificare i limiti della « presa di posizione politica in un contesto nazionale » di conoscitiva-sovversiva del sottosviluppo.

Come *Deus e o Diablo, Os Fuzis* analizza un fallimento o, meglio, una serie di rivolte fallite: Gaucho, il santone, Mario e Luisa... L'inserzione di una vicenda immaginaria in una situazione assolutamente reale serve, da un lato, a far piazza pulita delle false possibilità, immediate e a portata di mano, offerte naturalmente dalla situazione, dall'altro, a sottolineare la conditio sine qua non di una rivolta con prospettive di successo: che sia di massa, opera dei diseredati stessi. « Gaucho... è un ex militare e, soprattutto, non è del luogo... è un individuo di un altro mondo, un tipo del litorale. E' un aristocratico questo camionista » (Guerra).

Gaucho fallisce perchè isolato dai contadini. Per un verso è la sua posizione ambigua: ex soldato che ha partecipato alla repressione dell'occupazione delle terre, « rifiutato » il ruolo di oppressore per trasformarsi in sfruttatore dei contadini costretti a emigrare e da lui bidonati con il trucco del camion in panne; si permette il lusso di comprarsi la figlia di un contadino e quello di polemizzare con i soldati. Per altro verso, e collegata alla sua posizione di privilegio, è la sua incapacità politica: la sua protesta non infastidisce il potere costituito (Gaucho: « Che fai qui? » — Mario: « Mantengo l'ordine » — G. « Io mi ribello, protesto, perchè non fai nulla per impedirmelo? » — M.: « Perchè tu gridi, urli e basta, non fai niente »); quando esploderà violentemente sarà inevitabilmente soffocata, malgrado la sua abilità tecnica nel maneggiare le armi. Invece di acquisire le masse alla sua rivolta sa solo rimproverarne l'ignoranza e la rassegnazione (G. « Non sanno neppure chi sia il presidente della repubblica »; G.: « E' tuo figlio?... Di che cosa è morto? » — Contadino: « Di fame » — G.: « Tuo figlio è morto di fame e tu non fai niente, vigliacco... codardo »). Fallisce anche la possibile rivolta di Mario, l'abbondono dell'esercito per rimanere sul posto in mezzo a coloro che tramite Luisa dovrebbe capire essère suoi uguali. Anche Mario non riesce a capire i contadini e, attraverso a loro, la realtà dello sfruttamento di cui pure lui è vittima.

Il basso livello di coscienza politica dei personaggi si traduce inevitabilmente in sterili, per quanto violenti, tentativi di cambiamento; la separazione dai reali bisogni dei diseredati comporta l'incomprensione della situazione: su queste basi non è possibile una rivolta con prospettive di successo.

Lo sforzo conoscitivo di penetrazione della situazione, questo intento tipicamente Cinema Nôvo, dà i suoi frutti; dietro i fucili e la loro funzione intimidatoria — quando entrano in paese in mano ai soldati, quando si parla della loro potenza davanti ai contadini attoniti — c'è la forza dell'ordine costituito, dei Vicente, del potere centrale contro cui sarebbe illusorio credere siano sufficienti gesti spontanei e isolati come quello di Gaucho. Guerra ha detto: « *Os Fuzis*... vuole dimostrare che la rivoluzione pur essendo impossibile nel quadro degli avvenimenti mostrati è nello stesso tempo l'unica soluzione e una possibilità ». L'ultima parte dell'affermazione è il « presupposto » politico del Cinema Nôvo, *Os Fuzis*

Biblioteca Gino Bianco

come *Deus e o Diablo* ecc. vogliono essere un contributo al dibattito e alla realizzazione di questa « unica soluzione possibile ».
Giustamente, siamo infatti agli inizi di un cinema brasiliano e in genere « sottosviluppato » che persegua un simile intento. Guerra ha insistito sulla parte negativa, critica, del discorso sulla rivoluzione, necessariamente preliminare alle indicazioni operative concrete.

Realismo critico

Neppure un opera come *Deus e o Diablo* può essere considerata un film al servizio della rivoluzione e, in genere, il Cinema Nôvo è un cinema, nei suoi prodotti migliori, politico, cioè tale che affronta la situazione alla luce di una ideologia corretta ma non nella prospettiva di una prassi militante. In *Os Fuzis* però l'ambito di discorso del Cinema Nôvo fa sentire maggiormente i suoi limiti che, ad esempio, nel film di Rocha; dove il tentativo di penetrare la situazione dal di dentro, vivendola e rappresentandola in tutte le sue contraddizioni, tramite l'esperienza esemplare del vaccaro Manuel, si mostra più fruttuoso, sia dal punto di vista conoscitivo che estetico, del realismo razionalistico di Guerra.
Al barocco, al caos, al delirio di Rocha si contrappone la assoluta padronanza di tutti gli elementi di Guerra. A livello di costruzione della vicenda, in primo luogo. Si consideri la parte iniziale del film, ad esempio, la presentazione del bue santo, del *beato*, i contadini « intervistati », il quadro della situazione in cui si inserisce la vicenda insomma, e, insieme, intercalati in maniera ammirevole, i protagonisti della stessa: Gaucho, i soldati, sino all'ingresso dei fucili in Milagres. La lucidità di certe sequenze: la lezione di armi all'osteria, i soldati che giocano a carte e la successiva uccisione del contadino, la violenza estrema e, insieme, perfettamente finalizzata dell'uccisione di Gaucho, vera e propria esplosione di isteria in cui emergono tutte le contraddizioni dei personaggi e della situazione che l'ha determinata. D'altra parte Guerra non rifiuta di portare certe situazioni al parossismo, scena d'amore tra Mario e Luisa per strada, utilizzando però anche questo, sempre, come un documento, quasi un dato obiettivo, della situazione. Con la padronanza c'è il distacco che richiede un'analisi lucida, essenziale, funzionale a una meditazione spassionata sulla rivoluzione e le sue possibilità.
Il modo tipicamente critico in cui si affronta la realtà, il registro realistico della sua rappresentazione, hanno come contropartita un certo impoverimento della stessa e una certa schematizzazione della problematica. Anche il cantastorie cieco di *Deus e o Diablo* conclude in maniera simile a *Os Fuzis* — « il beato non darà la terra al contadino » — (e in questo senso abbiamo parlato di analogo ambito di discorso di tipo non militante); ciononostante, al di là di questa conclusione, l'antirealismo « confuso » e « acritico » di Rocha fornisce, soprattutto nella seconda parte del film, un'analisi della situazione assai più dialettica e più ricca di prospettive rivoluzionarie, anche se solo implicite e « a carico » dello spettatore, di quella del realismo critico di Guerra (1).

Piero Arlorio

I FUCILI (Os Fuzis): **rg** Ruy Guerra; **sogg** Ruy Guerra; **scenegg** Ruy Guerra e Miguel Torres; **fot** Ricardo Aranovich; **mus** Moacyr Santos; **mont** Ruy Guerra e Raymundo Higino; **prod** Jarbas Barbosa — Copacabana Films; **distr it** Italnoleggio Cinematografico, **origine** Brasile (1964); **con** Attila Jorio (Gaucho), Nelson Xavier (Mario), Maria Gladys (Luisa), Leonides Bayer (Sergente), Ivan Candido, Paulo César.

(1) *Ombre Rosse* n. 5, pp. 16-48, ha pubblicato un'intera sezione sul Cinema Nôvo, comprendente anche un'intervista a Guerra. Quanto è detto in questa scheda presuppone il discorso generale fatto in quell'occasione.

Biblioteca Gino Bianco

LA BANDA BONNOT
di Bernard Thomas.
Traduzione di Riccardo Malosangue
340 pagine, 50 illustrazioni, L. 2.000.

La ricostruzione minuziosa,
partecipe, appassionante
della rivolta disperata e totale dei « banditi tragici »
dell'anarchico Bonnot, che terrorizzarono la belle époque

L'IMMACOLATA CONCEZIONE
di André Breton e Paul Éluard.
Traduzione di Giorgio Agamben
124 pagine, L. 1.500.

Un testo fondamentale e
« non recuperabile » del surrealismo:
la purezza della poesia
raggiunta attraverso la distruzione
della logica della tradizione, la rivolta, l'erotismo,
la simulazione di stati psichici « anormali ».

«NON REGOLARI»

i libri che non coesistono

Forum Editoriale
viale Monteceneri 62, Milano

IL DIRITTO ALLA PIGRIZIA
di Paul Lafargue
seguito dalla controversia Jaurès-Lafargue
sul materialismo.
Prefazione di Jean-Marie Broom,
con una nota di Lenin.
Traduzione di Antonio Bechelloni,
208 pagine, L. 1.000.

La riproposta del celebre pamphlet
del genero di Marx
contro la morale capitalista del rendimento
e quella cristiana della rassegnazione,
per la liberazione dell'uomo dalla schiavitù del lavoro

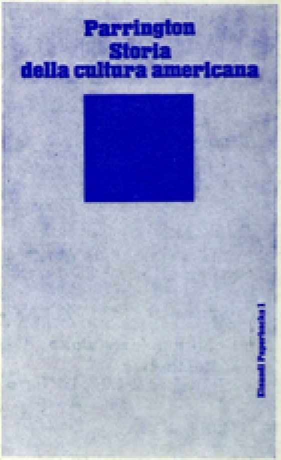
CUORE DI MAMMA
di Dacia Maraini e Salvatore Samperi
con una nota di Goffredo Fofi,
144 pagine, 27 illustrazioni, L. 1.200.

Nessun film da anni ha provocato
nel pubblico
reazioni altrettanto accese e contrastanti.
L'aggressione ai più sacri tabù della borghesia italiana,
ha dunque colto nel segno?

Biblioteca Gino Bianco

EINAUDI PAPERBACKS

I libri di fondo della nuova cultura



VERNON LOUIS PARRINGTON
STORIA DELLA CULTURA AMERICANA
Una sintesi di ampio respiro, aperta sui problemi storico-politici dell'America.

C. S. LEWIS
L'ALLEGORIA D'AMORE
Il mondo della lirica medioevale in un celebre saggio.

E. SAPIR
IL LINGUAGGIO
« Una delle migliori introduzioni alla linguistica »
L. Hjelmslev

T. S. KUHN
LA STRUTTURA DELLE RIVOLUZIONI SCIENTIFICHE
Come mutano le idee della scienza.

Imminenti opere di
FOUCAULT, LÉVI-STRAUSS, HORKHEIMER, MINKOVSKIJ, ADORNO, MARCUSE, MÉTRAUX.

Biblioteca Gino Bianco

L. 500